K. K. OESTERREICH. MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE.

DIE

# K. K. WIENER PORZELLANFABRIK.

IHRE GESCHICHTE

UND DIE

SAMMLUNG IHRER ARBEITEN IM K. K. OESTERREICH. MUSEUM.

MIT 17 TAFELN ABBILDUNGEN.

VON

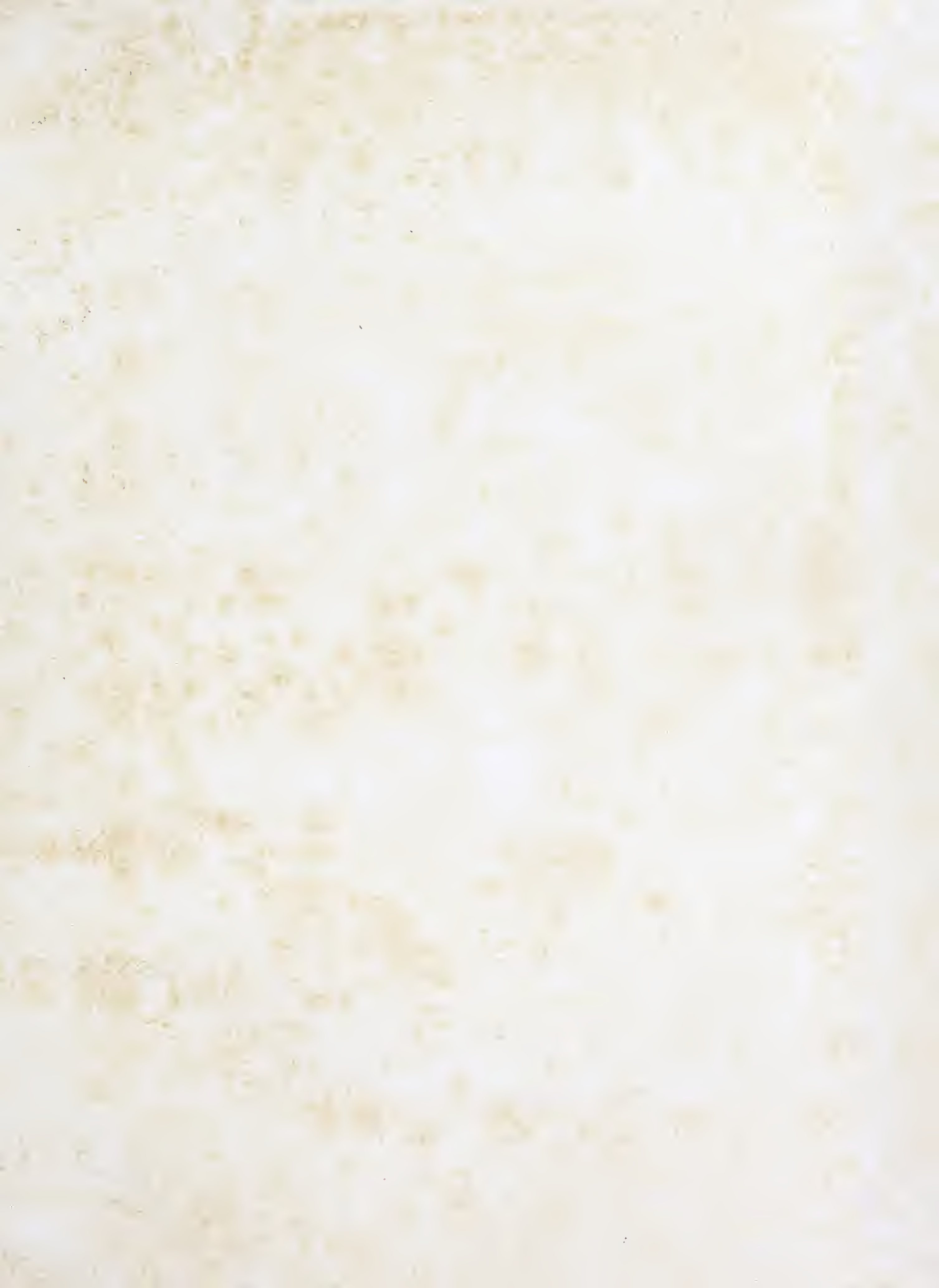
JACOB VON FALKE.

WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1887.









1. Periode, Katalog I. 2.

K. K. OESTERREICH. MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE.

DIE

# K. K. WIENER PORZELLANFABRIK.

IHRE GESCHICHTE

UND DIE

SAMMLUNG IHRER ARBEITEN IM K. K. OESTERREICH. MUSEUM.

MIT 17 TAFELN ABBILDUNGEN.

VON

JACOB VON FALKE.

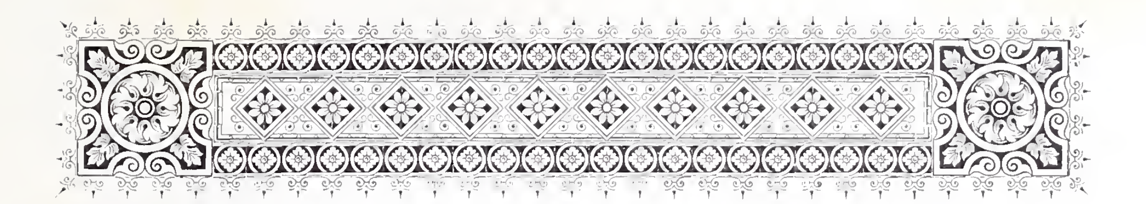
WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1887.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diekkwienerporze00falk



# VORWORT.

Diese Arbeit verfolgt ein doppeltes Ziel. Einmal soll sie einem oft ausgesprochenen Wunsche Rechnung tragen, dem Wunsche nach einer Monographie über die Wiener Porzellanfabrik. Obgleich die »k. k. Aerarial-Porzellanmanufactur«, wie sie sich officiell nannte, nun schon länger als zwei Jahrzehnte aus dem Kreise der Lebenden ausgestrichen, so ist doch das Interesse an ihr keineswegs erloschen, weder unter den Kunstfreunden, noch von Seiten der Industrie, noch für den localen Patriotismus. Es wird daher, so hoffen wir, dieses Werk vielen willkommen sein.

Zum andern beginnen wir mit demselben eine neue Reihe von Publicationen aus dem Oesterreichischen Museum, welche sämmtlich die Sammlungen unserer Anstalt zum Gegenstande haben werden. Wie diese erste Publication, so werden die folgenden je eine Abtheilung des Kataloges zum Abdruck bringen, begleitet von geschichtlichen und künstlerisch erläuternden Bemerkungen, sowie versehen mit Abbildungen nach Originalen aus unseren Sammlungen.

Auch zu den Abbildungen dieser Monographie über die Wiener Porzellanfabrik befinden sich alle Originalgegenstände im Besitz des Museums. Was den geschichtlichen Text betrifft, so dient ihm ein älterer Vortrag zur Grundlage; erweiterte Studien und neues Material haben ihn aber in völliger Umarbeitung reich vermehren und um das Doppelte anwachsen lassen. Für dieses neue Material bin ich insbesondere dem Herrn Regierungsrath Alexander Löwe, dem letzten Director der Fabrik,

zu bestem Dank verpflichtet; mit bereits erprobter Liebenswürdigkeit hat er mir Documente, Abschriften, Auszüge, soviel er selber zur Geschichte der Fabrik gesammelt hatte, zur Verfügung gestellt.

Praktische Gründe haben uns bewogen, Sammlung und Katalog nach den beiden Jahrhunderten, welche die Fabrik erlebt hat, abzutheilen. Innerhalb dieser Abtheilungen sollte die chronologische Ordnung eingehalten werden; sie ist aber bei einer stets sich vermehrenden Sammlung nur bis zu einem gewissen Grade oder nur mit stets neuer Umänderung der Nummern durchführbar. Spätere Erwerbungen, auch von früherer Entstehung, mussten allemal an das Ende der Abtheilungen gesetzt werden.

Von den Abkürzungen im Katalog bedeutet L. Länge, H. Höhe, Durchm. Durchmesser. Die Messung ist in Metermass durchgeführt. Die in Klammern beigesetzten Nummern sind diejenigen des Inventars.

J. v. Falke.



# INHALT.

## I. Abtheilung.

### Geschichte der Fabrik.



## II. Abtheilung.

### Die Sammlung von Arbeiten der Wiener Porzellanfabrik im k. k. österreich. Museum.

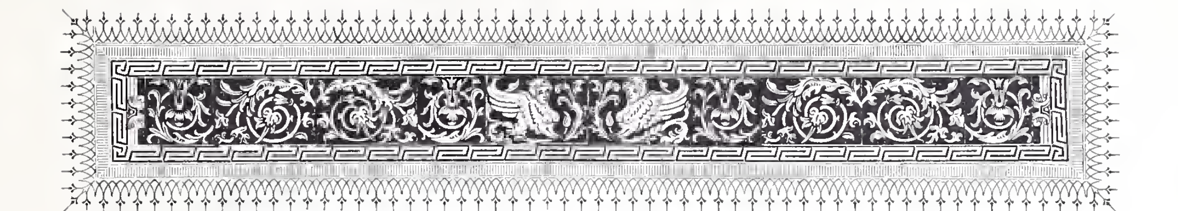


## I. ABTHEILUNG.

# GESCHICHTE DER FABRIK.







# I. Periode.

## Die Fabrik als Privatanstalt.

1718 — 1744.

Seitdem das ostasiatische echte Porzellan nach Europa gekommen, etwa seit dem fünfzehnten Jahrhundert, datiren auch die Versuche es nachzumachen oder vielmehr es herzustellen. Seine eigenthümlichen Vorzüge, die Feinheit und Härte der Masse, seine Beständigkeit gegen die Wirkung des heissen Wassers, seine Leichtigkeit, Handlichkeit und Reinlichkeit, die Glätte der Oberfläche, die gefällige Decoration, der Reichthum und die Schönheit der Palette, sie alle übertrafen das gleichzeitige europäische Terracottageschirr, auch das glasirte, und selbst die italienischen Majoliken so sehr, dass ein Vergleich kaum möglich war.

Was hatte ihm das damalige irdene Geschirr gegenüber zu stellen? Allerdings eine Anzahl gesunder und guter, oft derber, zum Theil auch sehr edler Formen, aber ein bei weitem gröberes und unsolideres Material von weitaus schwererer und dickerer Masse, ohne welche es der Haltbarkeit entbehrte, ein Geschirr, das wohl im sechzehnten Jahrhundert sich zu einem Kunstzweige erhob, aber rasch wieder zum Handwerk herabsank. Das bessere Geschirr, die Faience oder Majolika, war dick in der Masse und verlor leicht seine Glasur, an deren Stelle es nur Schmutzflecken zurückbehielt. Das gröbere Geschirr, welches dem gewöhnlichen Hausgebrauche diente, war so roh und ungefüge, dass es der vornehmere Tisch verschmähen musste. Das asiatische Porzellan

dagegen war, auch abgesehen von der Seltenheit, die seinen Werth erhöhte, elegant genug selbst für die königliche Tafel. Erhaltene Inventare alter Schatzkammern wissen noch heute davon zu erzählen.

Die frühesten Versuche zur Herstellung echten Porzellans in Europa wurden, so viel wir wissen, in Italien gemacht, die ersten in Venedig, sodann in Ferrara und darnach in Florenz unter dem Grossherzoge Franz. Keiner dieser Versuche hat zu irgend einem erheblichen oder bleibenden Resultate geführt. Die venetianischen Versuche sind spurlos verschollen; wir wissen nicht einmal, ob das, was gefunden wurde oder gefunden worden sein soll, wirkliches Porzellan, d. h. die echte, kaolinhaltige Masse war. Auch die Versuche in Ferrara, um welche sich Herzog Alfons mit einigen Majolikameistern abmühte, haben keine Spuren hinterlassen. Weiter kam man wohl in Florenz. Die Versuche, oder wenn man lieber will, die Fabrication dauerte wenigstens einige Jahrzehnte, um sodann — im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts — ebenfalls wieder in nichts zu verrinnen und der vollständigsten Vergessenheit anheimzufallen. Erst die Forschungen neuerer Kunstfreunde haben sie wieder an das Licht gezogen, und der Eifer derselben hat auch eine kleine Anzahl Stücke dieses Florentiner Porzellans entdeckt. Diese Stücke, nur ungenügend kaolinhaltig, beweisen aber, dass man in Florenz weder technisch, noch materiell, noch künstlerisch zum erwünschten Ziele gekommen war, gewiss der Grund, warum die Fabrication wieder aufgegeben worden.

Gleichzeitig, da man in Italien die Versuche fallen liess, wurden sie in Holland — auch Frankreich weiss etwas davon zu erzählen — wieder aufgenommen, denn die Delfter Faiencen, die mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts beginnen, sind ihrem Ausgange und ihrer Tendenz nach doch nichts anderes als eine Imitation des chinesischen und japanischen Porzellans, dem sie sich in Aussehen und Decoration möglichst nahe anschliessen. Freilich, da die rechte Masse nicht gelang, entfernten sie sich wieder von ihrem Ausgange und Vorbilde und entwickelten sich zu einem selbständigen, hochgeschätzten Musterzweige, der noch das ganze achtzehnte Jahrhundert dem Porzellan zur Seite ging.

Die wirkliche Geschichte des europäischen Porzellans beginnt nach wie vor, aller jener Versuche ungeachtet, mit der berühmten Entdeckung des ehemaligen Apothekerlehrlings Böttcher. Als er die sogenannte



**1.** Periode, Katalog I. 14. 109.



Schnorrische Erde verwendete, da war auch die dichte, harte, kaolinhaltige Masse des Porzellans erfunden. Ein wesentlicher Unterschied vom chinesischen Porzellan — Varianten beiderseits mannigfach zugelassen — existirte nicht mehr. Aber die Porzellanmasse war nicht blos erfunden, von nun an beginnt eine ununterbrochene Gründung von Fabriken; das Porzellan wird Mode und verdrängt das irdene Geschirr, das Zinngeschirr, wohl selbst das Silber von jedem guten Tische.

Die Erfindung, 1708 gemacht, führte zwei Jahre später, 1710, zur Gründung der Meissner Fabrik. Schon acht Jahre darauf wurde die Fabrik zu Wien als die zweite in der chronologischen Folge gegründet.

Die Nachfolge hatte nicht ausbleiben können. Vieler Orten hatte man vergebens nach dem gleichen Ziele gestrebt. Es gab Neider unter den fürstlichen Genossen des Kurfürsten von Sachsen. Man wähnte in der neuen Fabrik eine Quelle des Reichthums, des Nationalwohlstandes.

Aber die Sache war nicht so leicht in's Werk zu setzen. Weder der Erfinder noch sein fürstlicher Herr dachten die neue Entdeckung und den etwaigen Gewinn mit anderen zu theilen. Böttcher betrachtete sie als sein Geheimniss und hütete sie, während der Kurfürst dafür seinen Böttcher hütete. Trotz des Freiherrntitels, den man ihm zur Belohnung gab, wurde er wie eine Art Staatsgefangener gehalten. Die eine oder andere Persönlichkeit, die zur Hülfe nöthig war, musste allerdings mindestens theilweise in den Besitz des Geheimnisses gesetzt werden, und das Uebrige suchte sie sodann zu errathen oder sonst in Erfahrung zu bringen. So gab es denn bald eine wenn auch sehr geringe Anzahl Personen, die um die Fabrication wussten und, obwohl durch ihren Eid gebunden und in Meissen bewacht, dennoch der Verbreitung der Sache dienten und die Gründung anderer Fabriken herbeiführten. Diese »Arcanisten«, wie man sie als solche, die in das Geheimniss eingeweiht waren, zu nennen pflegte, wurden bald gesuchte und gut bezahlte Leute. Aber auch in neuer Stellung, wenn es gelungen war, sie Meissen zu entführen, behielten sie ihr Geheimniss für sich und lieferten dem Unternehmer das fertig gemischte Material, um ihn und die Fabrik in steter Abhängigkeit zu erhalten. Gab es Streit oder wurde der Arcanist anderswohin verlockt, so musste die Fabrik still stehen, bis sie einen anderen Arcanisten gewonnen hatte, oder sie musste mit dem, was man etwa von ihm gelernt hatte, auf den Weg des Experimentes sich begeben. Man sieht, dass selbst, wenn die

Materialien und insbesondere das Kaolin im Lande gefunden oder sonst herbeigeschafft waren, es noch der Schwierigkeiten genug gab, um eine Porzellanfabrik sofort in Blüthe zu bringen oder in eine Quelle des Reichthums zu verwandeln.

Diese Schwierigkeiten sollte nun auch die Wiener Fabrik kennen lernen und sie musste sie alle durchmachen, ehe sie zu ruhiger und gesicherter Existenz kam.

Die Wiener Fabrik begann nicht als eine Staats- oder Hofanstalt und hatte sich für den Anfang wenigstens nicht der Gunst des Hofes oder der nachhaltigen Mittel des Staates zu erfreuen. Von Privaten gegründet, war sie sich selbst überlassen und sah sich auf die bald erschöpften Mittel ihrer Gründer beschränkt. Gewöhnlicher Erzählung nach hatte die Flucht eines Meissener Arcanisten, der sich der strengen Ueberwachung entzog und nach Wien kam, die erste Veranlassung zur Gründung gegeben. In der That verhielt sich die Sache etwas anders. Idee und Gründung gingen von einem in Wien lebenden Holländer aus, Claudius Innocenz Du Paquier (auch Dupasquier geschrieben), welcher als Kriegsagent in kaiserlichen Diensten stand. Kaiser Karl VI. suchte die Industrie in seinem Lande zu heben und ermuthigte durch öffentliche Aufforderung zur Errichtung neuer Fabriken. Das, scheint es, bewog den unternehmenden Du Paquier an eine Porzellanfabrik zu denken, wie sie eben in Meissen unter nachhaltigem kurfürstlichen Schutze in Blüthe trat und zu jungem Ruhme gelangte. Aus den Büchern der Missionäre, die bekanntlich viele Mittheilungen über die Fabrication des chinesischen Porzellans enthalten, studirte er dessen Eigenthümlichkeiten und Bestandtheile. Er überzeugte sich auch, dass in Oesterreich die Erden vorhanden seien, deren er zur Herstellung bedurfte. Versuche aber, die er anstellte, führten doch nicht zu einem so genügenden Resultate, dass er ohne weitere Hülfe hätte zum Ziele kommen können. Diese Hülfe konnte er nur in Meissen finden. Er begab sich demnach dorthin und setzte sich hier in Verbindung, wie erzählt wird, mit zwei französischen Abenteurern, einem Musiker, genannt La France, und einem Billardhalter Dupin, welche, scheint es, ebenfalls gekommen waren die Porzellanfabrication auszuspüren. Wie dem auch sei, mit oder ohne Hülfe dieser Leute knüpfte er heimlich Verbindungen an mit Angehörigen der Fabrik und wusste zwei derselben durch Geld und Versprechungen zu gewinnen. Der eine derselben,



1. Periode, Katalog I. 1. 16. 6.



Christoph Konrad Hunger, war Emailleur und Vergolder; die andere wichtigere Persönlichkeit war ein Werkmeister und Arcanist, also ein in die Fabrication, in die Herstellung der Masse Eingeweihter. Die bisherigen Handbücher nennen ihn Stöfzel oder Stöbsel, auch Stelzel; das ist irrig: sein richtiger Name ist nach den Acten Samuel Stenzel. Für freie Wohnung, Equipage und tausend Thaler Gehalt, welche Du Paquier ihm zusagte, versprach er nach Wien zu kommen, und er kam auch. Desgleichen kam Hunger.

Mit diesen Männern konnte Du Paquier nun wohl den zur Erlangung eines Privilegiums nöthigen Nachweis liefern, dass man in Oesterreich Porzellan machen könne; zur Gründung einer Fabrik aber fehlten ihm die Geldmittel. Diese gewann er durch die Verbindung mit zwei anderen Männern, dem Hofkriegsagenten Peter Heinrich Zerder und dem Kaufmanne Martin Peter, zu denen alsdann Hunger als künstlerischer Leiter gesellt wurde, während Peter die kaufmännische Leitung führen sollte und Du Paquier sich die Oberleitung vorbehielt. Da sie den Nachweis der Porzellanfabrication geliefert zu haben scheinen, erhielten sie bei der Begünstigung, welche Kaiser Karl VI. der Industrie angedeihen liess, leicht ein ausschliessliches kaiserliches Privilegium, welches der Kaiser am 27. Mai 1718 zu Laxenburg unterzeichnete. Das Privilegium berechtigte die Inhaber, »die durch ungemeine Wissenschaft, Mühe, Sorge, Fleiss, Gefahr und Unkosten, ohne dass das Aerar im Geringsten was dazu vorschiessen durfte, erzeugte fein gemalte, gezierte und auf allerhand Art verzierte Porzellanmajolika und indianisches Geschirr, Gefäss und Gezeug, wie solche in Ostindien und anderen fremden Ländern gemacht werden, allein zu erzeugen und sowohl im Grossen als Kleinen in den Erbländern zu verkaufen«.

Das Jahr 1718 ist somit das Gründungsjahr der Wiener Fabrik. Die Errichtung geschah nur acht Jahre nach derjenigen zu Meissen; in der Zwischenzeit hatte noch keine andere stattgefunden. Das Privilegium giebt den Unternehmern den ausschliesslichen Betrieb und Vertrieb des neuen Porzellans nach asiatischer Art, fälschlich indisch genannt, da Indien in der That kein Porzellan producirte, sondern nur die Handelsvermittlung bildete; es verweigert ihnen aber ausdrücklich die Staatshülfe und verweist sie auf ihre eigenen Kräfte.

Diese eigenen Kräfte hielten aber nicht lange vor. Der pecuniäre Erfolg trat nicht sogleich ein und die vorhandenen Mittel erschöpften

sich. Das Publicum, scheint es, konnte sich nicht sofort an das neue Material gewöhnen. Der wohlhabende Bürgerstand mochte sich nicht von seinem Zinngeschirr lossagen, der Vornehme nicht vom Silbergeräth, und für den Unbemittelten war das neue Geschirr zu theuer im Verhältniss zu den Faiencen und irdenen Gefässen, wie sie z. B. Znaim oder die oberösterreichischen Töpfereien lieferten. So stellten sich der gewünschte Absatz und der gehoffte Gewinn nicht ein, und die Unternehmer geriethen in Geldcalamität. Hier hätte der Staat eingreifen und der Fabrik über die erste schwierige Zeit hinweghelfen sollen, aber es geschah nichts. Die Calamität war so gross, dass man selbst dem unentbehrlichen Stenzel seinen Gehalt nicht zahlen und die Versprechungen nicht halten konnte. Stenzel, getäuscht in seinen Erwartungen, ging nach zweijähriger Thätigkeit wieder davon, und zwar heimlich, nachdem er noch der Fabrik durch Zerstörung der Modelle und Verwüstung des Materials einen Schaden von 15.000 Gulden angerichtet hatte. Aber das war nicht der einzige Nachtheil seines Wegganges. Als Arcanist hatte er nach Thunlichkeit das Geheimniss der Fabrication zu bewahren gesucht, und wenn ihm das auch wohl nicht ganz gelungen war, so hatte er doch immerhin so viel für sich behalten, um die Fabrik für den ruhigen Fortgang der Arbeiten in arge Verlegenheit zu setzen. Du Paquier musste auf's Neue den Weg der Experimente betreten, was, wenn die Experimente auch endlich gelangen, doch eine Zeit der Schwankungen in der Arbeit hervorrief. Es gelang ihm schliesslich auch ohne Hülfe des Arcanisten ein Porzellan zu Stande zu bringen, das zwar hinter dem Meissener an Feinheit zurückstand, doch vor dem gewöhnlichen Faiencegeschirr bedeutende Vorzüge hatte.

War somit die technische Schwierigkeit gehoben und hatte sich die Fabrik von den Adepten, welche später noch anderen Fabriken viel Sorge und Ungemach bereiten sollten, unabhängig gemacht, so war sie doch keineswegs der finanziellen Noth entronnen. Man arbeitete fort, verzehrte das Capital und gerieth in Schulden, während sich die Vorräthe auf dem Lager anhäuften.

Die Fabrik war zuerst in der Vorstadt Rossau in einem kleinen gräflich Kufsteinischen Hause am Ende der Dreimohrengasse (jetzt Theil der Liechtensteinstrasse) gegenüber dem Liechtensteinischen Gartenpalais eröffnet worden. Hier hatte sie nur mit einem Ofen und zehn Leuten



1. Periode, Katalog I. 4. 9.



gearbeitet. Aber schon drei Jahre nachher war sie in die später nach ihr benannte Porzellangasse verlegt worden, an denselben Ort, wo sie bis an ihr Ende geblieben ist. Dort erhob sie sich in einem Hause des Grafen Breuner zu zwanzig Arbeitern, zu mehreren Oefen und Werkstätten. Ungeachtet dieses scheinbaren äusseren Aufschwunges, der doch keineswegs den Erwartungen oder der natürlichen Sachlage entsprach, besserten sich in Wirklichkeit ihre Verhältnisse nicht. Die Fabrik bestand, aber nach fünfundzwanzigjähriger Existenz im Jahre 1744 hatte sich eine solche Schuldenlast auf sie gehäuft, dass Du Paquier sich ausser Stand sah sie länger fortzuführen.

Da endlich griff der Staat ein. Du Paquier bot seine Fabrik der Regierung zu Kauf an und die Regierung kaufte sie. Es waren keine glücklichen Zeiten für Oesterreich. Krieg war vorausgegangen und Krieg drohte auf's Neue; die jugendliche Maria Theresia war von Gefahren umringt; dennoch wollte sie eine Anstalt nicht fallen lassen, die doch einmal zur Blüthe gelangen und dem Staate durch reichen Absatz und den Unterhalt vieler Familien von Nutzen sein konnte. Sie befahl also die Fabrik für den Staat anzukaufen. Dies geschah im Jahre 1744 durch Kaufcontract vom 10. Mai unter der Bedingung, dass der Staat die auf der Anstalt ruhenden Schulden von 45.549 Gulden zahlte, wofür sie mitsammt ihren Vorräthen in sein Eigenthum überging. Die Vorräthe hatten einen Werth von 24.000 Gulden. Du Paquier blieb unter oberer Leitung der Hofbankodeputation und ihres Präsidenten Director der Fabrik als Staatsbeamter mit einem Gehalt von 1500 Gulden und freier Wohnung; aber schon in diesem Jahre erhielt er einen Nachfolger.

Somit schliesst mit dem Jahre 1744 die erste Periode der Fabrik, eine Periode der Versuche, der Unsicherheit, der getäuschten Erwartungen und vielfachen Misslingens. Von diesem Momente an hatte die Fabrik wenigstens die Sicherheit der Existenz; sie erhielt die Mittel zur Erweiterung und die Gelegenheit, selbst die Aufforderung und die Pflicht zu höheren Aufgaben und Leistungen.

Mit dem, was sie bis dahin künstlerisch geleistet hatte, war sie an den Geschmack und die Anforderungen des Tages gebunden gewesen. Wie schon erwähnt, hatten der Hof und die vornehme Welt ihr nicht sofort die Gunst zugewendet noch sie mit Aufträgen bedacht, und so war ihr die Aufgabe schon dadurch niedriger gestellt als der Fabrik zu

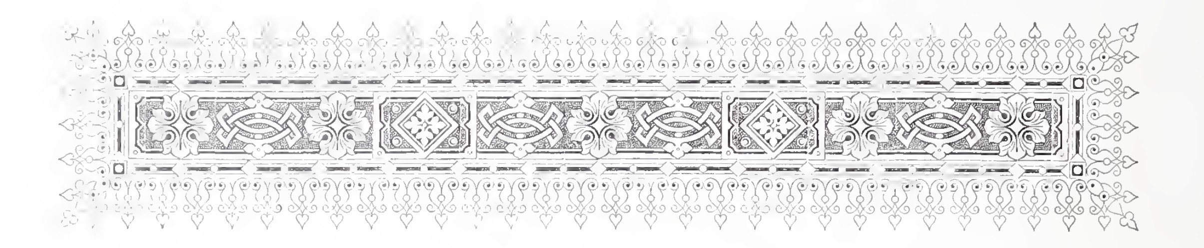
Meissen, die gleich in ihrem Beginne für den prachtliebenden August den Starken und nach seinem Beispiele für viele andere Höfe mit Gewinn arbeitete. Eigentliche Prachtstücke, wie sie von Meissen das Japanische Museum in Dresden noch aus der Periode August des Starken bewahrt, sind uns daher von der Wiener Fabrik aus ihrer ersten Zeit nicht übrig geblieben, doch mögen einige Gegenstände in der Sammlung des Oesterreichischen Museums wenigstens annährend den Charakter von Prachtstücken tragen. Ueberhaupt ist es nicht viel, was sich aus der ersten Periode, da sie noch eine Privatanstalt war, bis heute erhalten hat, da sie ja mehr für den gewöhnlichen Bedarf arbeitete. Was auf uns gekommen, auch das ist nur mit Schwierigkeit oder mit Unsicherheit ihr zuzuweisen, indem sie damals ihre Gegenstände nicht mit einer Marke oder sonstwie zu bezeichnen pflegte.

Es gibt aber Ausnahmen hiervon. Es gibt Arbeiten, die mit voller Schrift und Zahl als Werke der Wiener Fabrik aus dieser Periode bezeichnet sind, so eine Kaffeetasse mit Unterschale, Eigenthum des Oesterreichischen Museums und in diesem Werke abgebildet. Die Schale trägt auf ihrer unteren Seite mit Roth die Schrift *A. Bottengruber F. Viennae 1730.* Da die figürliche Malerei beider Stücke das Beste ist, was wenigstens wir von den künstlerischen Leistungen dieser Epoche kennen, so werden wir in Bottengruber wohl den Namen ihres Hauptmalers haben, der uns sonst unbekannt wäre. Ein anderes Stück mit Malerei der gleichen Zeit, das mit derselben Sicherheit ihr angehört, ist eine Suppenschale mit Teller im Kloster St. Florian, welche einst der Abt dieses Klosters, Johann Födermeier, gestorben 1732, für sich machen liess. Wieder andere Stücke, nicht unähnlich in ihrer Art, sind mit einem *W* bezeichnet, welches bei einem Stücke aus der Glasur herausradirt worden. Wir tragen kein Bedenken, auch diese Stücke, welche älter sind als die Berliner Fabrik, die auch ursprünglich mit einem *W* (Wegele) zeichnete, der ersten Epoche der Wiener Fabrik zuzuschreiben. Nach der Analogie dieser Gegenstände lassen sich dann in Wien und sonst in Oesterreich noch manche Stücke auffinden, die, obwohl nicht bezeichnet, doch Du Paquier und seiner Kunst angehören. Unser Verzeichniss gibt an, was davon bis jetzt in den Besitz des Oesterreichischen Museums gelangt ist.

Was diese Arbeiten in ihrer künstlerischen Erscheinung Gemeinsames haben, das ist ihre mehr milchweisse als bläuliche, in den feineren

Stücken stark durchscheinende Masse, ausserdem in der Farbe ein häufig verwendetes Zinnoberroth von blutigem Tone. Dieses Roth ist auch mit die Ursache, dass die farbige Decoration hart und coloristisch roh erscheint, was insbesondere bei einigen grösseren Stücken der Sammlung des Museums der Fall ist. In diesem Blutroth sind auch die kleinen Genien gemalt, welche die bacchischen, in Violett gehaltenen Scenen der oben erwähnten Tasse umgeben. Ohne Zweifel, wie auch einzelne Chineserien zeigen, ist die erste Ornamentation vom chinesischen oder japanischen Charakter ausgegangen; es gab ja keine anderen directen Vorbilder, und der Wortlaut des Privilegiums weist noch besonders darauf hin. Aber wie schon damals die Meissener Fabrik davon abging, so zeigen auch die meisten der erhaltenen Wiener Porzellane dieser ersten Epoche vielmehr die allgemein herrschende Ornamentation der letzten Zeit Ludwigs XIV. und der Zeit unmittelbar vor dem Ausbruche des Rococo. Der Charakter ist also mehr europäisch als asiatisch. Unter den Ornamenten ist besonders häufig ein leichtes, zierliches Gitterwerk in Gold mit rothen Rosetten auf den Kreuzungspunkten. In Verbindung mit dem gemalten Ornament findet man nicht selten ein Reliefornament; namentlich ist auch jenes Gitterwerk wie aus Stäbchen erhaben zusammengesetzt. Blumen kommen zerstreut wie in Gehängen vor und ebenso in Verbindung mit conventionellem Ornament. Eigentliche Werke der Plastik, Statuetten, Gruppen, kleine Büsten oder dergleichen, kennen wir aus dieser ersten Periode nicht. Sie bilden ja auch in Meissen erst die zweite Epoche.





# II. Periode.

## Die Fabrik als kaiserliche Anstalt unter Maria Theresia.

1744—1784.

Schon bei der Uebernahme der Porzellanfabrik in die Staatsverwaltung war die Administration einem Rechnungsbeamten Franz Karl Mayerhofer von Grünbühel übertragen worden. Dieser wurde nun nach dem Rücktritte Du Paquier's noch in demselben Jahre 1744 wirklicher Director. Mayerhofer führte die Leitung bis zum Jahre 1758.

Die »kaiserliche Porzellanmanufactur« erfreute sich nun wohl der gesicherten Existenz und fand Hülfe und Unterstützung, wann und wie sie derselben bedurfte, zumal von Seite ihrer höchsten Behörde, der Hofbankodeputation, und deren Präsidenten, des Grafen Rudolf Chotek. Aber der Erfolg entsprach doch den gehegten Erwartungen nicht, und nach wenigen Jahren hatte man viel zu klagen sowohl über den schlechten Verkauf, als über die Nachlässigkeit der Arbeit, die Fehler der Masse und ungenügende Aufsicht. Diese Klagen und Mängel riefen im Jahre 1750 ein ausführliches Rescript des Grafen Chotek, datirt vom 1. August, hervor, welches den Klagen Worte leiht und durch ganz genaue Organisation und scharfe Bestimmungen ihnen Abhülfe zu schaffen sucht. Aus diesem ersieht man zugleich, welches damals die Hauptkünstler und Hauptarbeiter der Fabrik waren. Sie zählte zwei Modellmeister, Lück (auch Lückh oder Lieck geschrieben) und Niedermayr. Dem Ersteren waren die ganzen Ateliers der Bossirer, Modelleure, Schleifer und Kapsel-



2. Periode, Katalog I. 20.



macher untergeben, und er sollte darin von Matthäus Niedermayr unterstützt werden. Beide sollten fleissig tagsüber in den Werkstätten sich aufhalten, um auf den Fleiss zu achten und alle Fehler zu verbessern. Sie hatten ferner die Aufgabe »sich auf Inventionen von Gusto zu verlegen, aber nicht allein auf jene, so etwan mehr auf Curiosität und Hervorthuung ihrer Kunst dienen, sondern auch auf jene, so currente Waare abgeben und doch auf einen besonderen Gusto, wozu Liebhaber angereizt werden, das sorgsame Auge tragen«. Niedermayr insbesondere war auch die Bereitung der Masse übertragen, und darin stand ihm der »Arcanist« Klinger zur Seite, welcher zudem die Farben für die Maler zu bereiten hatte. Die Vorschrift zeigt verschiedentlich, welchen ausserordentlichen Werth man auf die Bereitung einer guten Masse legte und auch auf einen grossen Vorrath derselben, damit sie sich gehörig ablagere und zeitige und nicht zu frisch in Verbrauch genommen werde. Die Malerei mit ihren Ateliers war dem »Obermaler« Fischer unterstellt, welcher auch den Unterricht der Lehrlinge, der »Jungen« zu leiten hatte, worin ihm der Maler Hitzing zur Seite stand. Andere und eingehende Bestimmungen regelten die Vertheilung der Arbeit, die Buchhaltung, den Verkauf u. s. w.

Trotz der Mängel und der Klagen wuchs aber die Fabrik fort und fort. Man erkannte, dass die Fabrik als Staatsanstalt, um in Blüthe zu kommen, nicht in dem kleinen Massstabe wie bisher bestehen könne. Sie war mit zwanzig Arbeitern übernommen; bis zum Jahre 1750, also in sechs Jahren, wurde die Zahl verdoppelt. Das bisherige Gebäude blieb, aber die Oefen und die Räumlichkeiten wurden durch Ankäufe vergrössert. Im Jahre 1751 wurde ein daneben liegendes Haus der Prinzessin von Savoyen, geborenen Prinzessin v. Liechtenstein, mit dem dazu gehörigen Garten für eine unbedeutende Summe erworben; die Anstalt errichtete aber dafür zwei Stiftungsplätze für Zöglinge im Porzellanfache, deren Verfügung dem Regierer des Hauses Liechtenstein zustand. Sie sind jetzt nach Aufhören der Porzellanfabrik in ein Stipendium an der Kunstschule des Oesterreichischen Museums verwandelt worden. Im Jahre 1764 wurde ein anderes Haus, das zunächst gelegene Holgerische, hinzugekauft, mit einem Garten gross genug, um zwölf neue Brennöfen darin zu errichten, im Jahre 1771 ein drittes Haus, genannt zum wilden Mann, das wiederum zur Errichtung neuer Oefen und Werkstätten und eines Laboratoriums den nöthigen Raum bot.

So entstand der unregelmässige Complex von Gebäuden, Höfen und Gärten, der bis auf unsere Zeit ununterbrochen der Sitz der Fabrik gewesen. Er wurde nie völlig umgebaut, sondern das Neuerworbene eben nur für das Bedürfniss eingerichtet. Nach der Porzellangasse zu baute man allerdings im einstöckigen Gebäude einen grossen Saal, der die Buntmalerei aufnahm. Der Flügel, welcher sich von der Ecke der Porzellangasse an der Alserbachstrasse entlang zog, diente zum Verkaufsmagazin und zur Ausstellung.

Schon aus diesen neuen Erwerbungen geht hervor, dass die Fabrik in bedeutenden Aufschwung gekommen sein musste. Im Jahre 1750 betrug, wie bereits angegeben, die Arbeiterzahl vierzig Personen, 1761 war sie auf hundertvierzig gestiegen. Gleichzeitig war der Absatz auf 50.000 Gulden gewachsen, wodurch sich die Fabrik zum ersten Male in den Stand gesetzt sah dem Staate auf seine Vorschüsse 16.000 Gulden zurückzuzahlen. Auch die Ankäufe der Häuser machte sie aus eigenem Erwerbe. Im Jahre 1770 war die Einnahme auf 120.000 Gulden und das Personal auf 200 Personen gestiegen. Ein Jahrzehnt später, 1780, betrug es 320 Köpfe.

Diese bedeutende Anzahl von Arbeitern, dieses stete Anwachsen und Vergrössern scheint das Zeichen eines enormen Aufschwunges und unausgesetzter Blüthe gewesen zu sein, und doch hatte die Fabrik auch in dieser zweiten Periode ihres Bestehens, der ersten Periode der kaiserlichen Zeit, noch ihre Krisen durchzumachen. So namentlich am Schlusse dieser Epoche, welche man künstlerisch als die Periode des Rococo bezeichnen muss.

Dem Director Mayerhofer von Grünbühel war im Jahre 1758 Joseph Wolf von Rosenfeld gefolgt, nach welchem im Jahre 1770 der Hofrath von Kessler die Direction übernahm. Während von der Verwaltung Wolf's wenig zu berichten ist, wenn nicht von dem ruhigen Fortschritte, fanden unter Kessler verschiedene Aenderungen statt, die nicht gerade zum Vortheil ausschlugen. Kessler scheint etwas von der unruhigen Natur eines Projectenmachers gehabt zu haben. Schon vorher hatte er mehrere andere Unternehmungen mit entschiedenem Missgeschicke in's Leben zu rufen gesucht. Das Missgeschick verfolgte ihn auch bei der Porzellanfabrik. Zunächst machte er kostbare Versuche in Bezug auf die Masse des Porzellans. Wohl durch den Vergleich mit Meissen und Sèvres, das damals zu Berühmtheit kam, veranlasst, hielt er die Masse seiner

Fabrik nicht für weiss genug. Dieses Ziel zu erreichen, machte er sie glasiger, folglich unsolider, und so kam es, dass ihm gleich im ersten Jahre, in welchem seine neue Masse in Gebrauch stand, für 20.000 Gulden Waare im Starkbrande zersprangen. Sie konnte das grosse Feuer nicht vertragen. Der scheinbare künstlerische Gewinn — wir kommen darauf noch zu sprechen — erwies sich also als ein materieller Verlust.

Noch gefährlicher zeigte sich ein anderes Experiment. Ermuthigt durch die bisherige Steigerung des Absatzes, denn nunmehr hatte sich das Publicum bereits an das neue Material gewöhnt, erhöhte Kessler den Personalstand auf einmal um ein Drittheil. Aber für die erhöhte Menge der Waaren stellte sich nicht sofort der Absatz ein. Die Lager füllten sich mehr und mehr von Jahr zu Jahr. Man suchte neue Absatzstellen zu erhalten durch Filialniederlagen in Prag, Brünn, Brody, Lemberg, Ofen, aber man vermehrte nur die Lagerstätten. Dazu kam im Jahre 1779 in Folge des Krieges eine Geschäftsstockung. Da die Fabrik die einzige ihrer Art im Lande war und die Arbeiter, welche sie sich selbst und nur für sich erzogen hatte, nicht dem Hungertode preisgeben oder zu einem anderen Berufe treiben durfte, so konnte sie der Stockung nicht durch Entlassung der Arbeiter begegnen, sondern musste mit voller Kraft fortarbeiten.

So entstand bald ein grosses Missverhältniss zwischen der Production und dem Absatze. Die Fabrik befolgte in ihrer Berechnung den Grundsatz, die fertige auf dem Lager bleibende Waare nicht mit ihrem Erzeugungswerthe, sondern mit den Verkaufspreisen in den Vermögensstand einzustellen. So wuchs dieser fortwährend bis auf 700.000 Gulden, während doch jährlich nur ein Reingewinn von 6000 Gulden an die Regierung abgeliefert wurde.

Der hier befolgte Grundsatz war um so gefährlicher, weil grade damals ein Umschwung des Geschmackes vom Rococo zum antikisirenden Stil stattfand. Bei all' den besseren Sachen, die auf dem Lager blieben, fand daher nicht blos der Zinsenverlust statt, sondern es verringerte sich der Werth, weil die Waare veraltete und die Nachfrage geringer wurde, so dass man schliesslich Gefahr lief, das, was aus der Mode war, um Schleuderpreise wegzugeben.

Diese Uebelstände blieben der Regierung nicht verborgen, und sie ordnete daher im Jahre 1782 eine Untersuchung an durch den damaligen

Director der Wollenmanufactur in Linz, Baron Sorgenthal. Dieser fand, dass Missgriffe geschehen, nicht aber, dass die Lage verzweiflungsvoll war, zumal die Fabrik ja trotz alledem noch einen Reingewinn abwarf, wenn er auch mit der Grösse der Anstalt und des Betriebes in keinem Verhältniss stand. Sie zog Geld in das Land und ernährte eine grosse Anzahl Familien. Trotzdem entschloss sich Kaiser Joseph die Fabrik wieder der Privatindustrie zu übergeben. Es rührten sich schon moderne nationalökonomische Grundsätze, dass der Staat kein Fabrikant sei und die Industrie der Privatspeculation überlassen müsse. Während Kessler schon im Jahre 1782 seiner Stelle als Director enthoben war, sollte die Fabrik am 20. Juli 1784 in öffentlicher Versteigerung verkauft werden. Allein, obwohl der erste Ausrufspreis nur mit der Hälfte des angenommenen Vermögensstandes zu 358.000 Gulden angesetzt war, meldete sich doch kein einziger Käufer. So blieb sie dem Staate und musste, da man sie nicht fallen lassen konnte, nothgedrungen durch den Staat fortgeführt werden. Aber es wurden nun andere und liberalere Grundsätze eingeführt und ein Mann an die Spitze gestellt, welcher sie diesen Grundsätzen gemäss zu führen verstand. Kaiser Joseph schrieb in dieser Angelegenheit am 5. August 1784: »Wenn der Porzellanfabrik ein wahrer wirthschaftlicher Fortschritt gegeben werden soll, so muss die Hofstelle sich in deren Verwaltung nicht im Geringsten mengen, sondern es ist ein geschickter Mann auszuwählen, dem man ein paar tausend Gulden Gage giebt und zehn Procent von allem Gewinne und Ersparniss, welche er über die jetzigen Ausgaben machen kann. Die Controle muss durch die Buchhaltung geführt und die Rechnungen erlegt werden, und auf diese Art, wenn man ihm freie Hände lässt aufzunehmen und abzudanken, wen er will, auch zu erzeugen, was und wie er will, kann die Sache allein gehen, und die Hofstelle hat sich in diese Geschäfte keineswegs als nur insoweit einzumischen, dass die Rechnungen, wenn sie von der Buchhaltung berichtigt worden, mit der Bilanz der Kanzlei alljährlich eingereicht werden.« Der Mann fand sich in dem genannten Baron von Sorgenthal, welcher nun im Jahre 1784 an die Spitze der Fabrik trat. Unter ihm erreichte die Fabrik ihre Blüthezeit.

Während dieser, in ihrer äusseren Entwicklung mannigfach schwankenden Epoche der Fabrik, herrscht vor allem in künstlerischer Beziehung der Geschmack des Rococo, und diesem folgend, der Geschmack




2. Periode, Katalog I. 24. 28.



an zerstreuten, naturalistisch gemalten oder auch plastisch ausgearbeiteten Blumen und Früchten. Die Fabrik folgte diesem Geschmack, ohne eigene Wege und Richtungen einzuschlagen.

Zwar führte sie von der Zeit an, da sie eine kaiserliche Fabrik geworden war, ihre eigene Marke, und zwar den österreichischen Bindenschild ⛉, ein Zeichen, das durchaus nicht, wie man heute will und populär glaubt, als ein Bienenkorb (in umgekehrter Stellung) zu betrachten ist. Sondern es war und ist Staatswappen, zu dessen Führung niemand anderer als eine Staatsfabrik berechtigt sein kann. Anfangs war es vertieft in die Masse eingedrückt, sodann in Blau unter der Glasur gemalt, und zwar bis zum Jahre 1827, seit welcher Zeit die Marke auf's Neue wieder in die Masse mit einem Holzstempel eingedrückt wurde. Damals gab auch die Fabrik die officielle Erklärung ab, dass diese Marke den österreichischen Wappenschild (weisser Streif im rothen Felde) vorstelle und fälschlich als Bienenkorb erklärt werde.

Trotz dieser eigenen Marke hatten aber die Arbeiten der Wiener Fabrik noch keine Originalität. Sie folgten in Form und Verzierung insbesondere Meissen; später in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts blieb auch das erblühende Sèvres nicht ohne Einfluss. Sèvres war es wohl insbesondere, welches mit seiner warmtönigen, milchweissen, aber auch glasigen Masse, in welche sich die Farben mit besonderem Schmelze einsenkten, den Director Kessler zu seinen Versuchen verleitete eine weissere Masse zu erzielen. Das Wiener Porzellan war von Anfang an wie das Meissner echte und harte Masse (pâte dure), während das von Sèvres, die sogenannte weiche Masse (pâte tendre), mehr glasig und durchsichtig, eines geringeren Feuers bedurfte und so die Farben zugleich geringerer Gefahr aussetzte. Die Fabrik erkaufte also gewisse künstlerische Eigenschaften, die im Zeitgeschmacke lagen, Schmelz und Eleganz, gleich dem englischen Porzellan auf Kosten der Solidität. Beides, das englische und das Sèvres-Porzellan von damals, sind hübsch für die Augen, aber schlecht für den Gebrauch. Sie ertragen wie Glas nicht den Wechsel der Temperatur. Das asiatische Porzellan ersetzt den Schmelz, soweit er ihm mangelt oder soweit ihn Sèvres voraus hat, dadurch, dass seine Masse schon einen Farbenton hat. Gerade weil es nicht rein weiss ist, vermag es bei den vielen und glänzenden Farben, die es verwendet, um so leichter Harmonie zu erzielen. Kessler irrte also, indem er nach der

absoluten Weisse des Porzellans mit seiner harten Masse strebte; er hätte mit derselben sich das chinesische und japanische Porzellan, aber nicht das französische zum Muster oder zur Lehre nehmen sollen.

Auf demselben Standpunkte steht noch im Jahre 1783 Niedermayr in einem Exposé, welches er über die Eigenschaften des Wiener Porzellans niedergeschrieben hatte. Er findet, dass die Wiener Masse hinter denen von Meissen und Berlin zurückstehe, weil sie minder transparent und glasig sei, aus welchem Grunde die Farben minderen Schmelz hätten, man solle also in Oesterreich nach einer mehr glasigen Erde suchen. Es ist wohl sehr fraglich, ob er sich damit auf dem rechten Wege befand. In Bezug auf einen künstlerischen Vergleich zwischen dem Wiener Porzellan und demjenigen von Meissen und Berlin äussert er sich dahin, dass er diese beiden Fabriken wohl nicht aus eigener Anschauung kenne: »indessen sind von Zeit zu Zeit von beiden Fabriken Stücke hierher gebracht worden, die vortrefflich waren und die, wenn wir sie copirten, starken Absatz gefunden haben; der Vorzug in Erfindungen und schönen Formen scheint also auf Seite der ausländischen Fabriken zu sein«. »Unsere Malerei«, fügt er dann weiter hinzu, »kunstmässig betrachtet, ist gewiss vollkommen, unsere Farben sind schöner und mannigfaltiger als in irgend einer anderen Fabrik. Man hat mit selben Proben auf beide ausländische Gattungen gemacht, die vortrefflich ausgefallen sind, und man kann annehmen, dass, wenn unser Material glasigter wäre, auch die Farben mehr glänzen, sich besser ausnehmen und weniger abnützen würden.«

Wir entnehmen dem Schriftstücke Niedermayr's beiläufig die Notiz, dass der damalige Absatz sich auf ungefähr 100.000 Gulden belief, wovon 20.000 auf das Ausland kamen, während der gesammte in den Magazinen befindliche Vorrath auf 553.888 Gulden veranschlagt worden. Davon kommen auf Figuren allein 74.831 Gulden, auf blaues Kaffeegeschirr (blau unter der Glasur) 26.825 Gulden, ein Umstand, der die Leitung bewogen hatte von beiden Arten in den letzt vorausgegangenen Jahren nur weniges machen zu lassen.

Gegenstände der Wiener Fabrik sind aus dieser Epoche, wie auch der Katalog der Sammlungen des Oesterreichischen Museums ausweist, noch in grosser Anzahl übrig geblieben. Man trifft sie wohl noch im alten Familienbesitze und nicht selten im Handel. Es gibt noch vollständige Speiseservices für eine grössere Tafel mit hundert bis zweihundert verschie-



2. Periode, Katalog I. 52. 97.



denen Tellern, Schüsseln, Saucièren u. s. w. Thee- und Kaffeegeräth ist reichlich vorhanden, alles aber dient noch einem gewissen Gebrauche und hat nicht einzig die Bestimmung durch sich selbst ein Schmuck des Zimmers zu sein. In diesem Sinne gab es noch kaum eigentliches Luxusgeräth, womit uns die heutige Porzellanfabrication überschwemmt. Die Formen des Wiener Geräthes haben in dieser Epoche die asiatischen Reminiscenzen so ziemlich abgelegt: sie folgen, wie das schon oben angedeutet, dem Gange des Rococo mit seinen geschweiften Linien und unregelmässigen Formen, während in der gemalten Verzierung die zerstreuten, wie zufällig vertheilten Blumen und Blumenbouquets überwiegen, die auch oft nur zum Zwecke des Deckens gewisser Fehler des Porzellans ihre Stelle erhalten haben. Die Ausführung ist naturalistisch wie in Meissen, so sehr, dass die Blumen, wo es möglich ist, in vollem naturalistischen Relief dargestellt werden. Dies geschieht insbesondere auf den Deckeln der Gefässe oder an den Seiten, wo denn die Blumen und Früchte, wiederum sehr unnatürlich, als Henkel oder Handgriffe zu dienen haben. Die Feinheit und Härte des Porzellans gestattet auch eine ausserordentliche Schärfe und Feinheit der plastischen Durchbildung und der Reichthum der Palette eine sehr natürliche Bemalung. Später gegen den Ausgang dieser Periode nehmen figürliche Malereien, Genrebilder, sentimentale Scenen, Kriegsbilder mehr und mehr zu, doch meistens auf kleineren Gegenständen und in sehr zarter und zierlicher Ausführung. Trotzdem treten sie noch bescheiden als reine Verzierung auf und bilden nicht die Hauptsache, wie wenige Jahrzehnte später.

Die Periode des Rococo brachte der Porzellanfabrication aber noch eine neue Seite, welche auch von der Wiener Fabrik mit einer gewissen Vorliebe ausgeübt wurde, die plastische nämlich, auf welche schon die natürlichen Blumen und Früchte in Hochrelief hinweisen. Das Porzellan ist für die Plastik kein Material im Grossen, da die Masse im grossen Feuer zerspringen und zerreissen würde. Lebensgrosse Büsten, welche die Wiener Fabrik später wirklich in diesem Stoffe, im sogenannten Biscuit, ausgeführt hat, sind nur Kraftstücke, nur Ausnahmen und gelungene Versuche. Auch ist der künstlerische Effect derselben keineswegs ein günstiger. Dagegen eignet sich der feine und harte Stoff sehr wohl für kleinere Arbeiten der Plastik, die sich, während bei der Faience durch die Glasur die Feinheiten verschwinden, die Schärfen sich abstumpfen

und die Tiefen sich mit der Glasur ausfüllen, zu grösster Zartheit und Zierlichkeit durchbilden lassen. Die zahlreichen Farben, welche dem Porzellan zu Gebote stehen, erlauben eine natürliche Colorirung sowohl des Fleisches wie der Gewänder oder sonstiger Gegenstände.

Von dieser plastischen Eigenschaft des Porzellans haben schon die Chinesen zu kleinen figürlichen Darstellungen reichlich Gebrauch gemacht. Das europäische Porzellan, das ja in ihrer Nachahmung entstanden, folgte ihnen auch darin alsbald nach. Und auch hier war es Meissen, welches mit seiner zu solchen Arbeiten sehr geschickten Masse voranging. Doch geschah es erst gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, also bereits in der zweiten Periode, dass die kleinen glasirten und bemalten Figuren und Gruppen, deren Motive meist dem Leben der Zeit entnommen sind, Mode wurden. Diese zierlichen, mit grosser Feinheit und höchst charakteristischer Lebendigkeit ausgeführten Zeitfiguren, diese Costümdamen und Modeherren, diese Schäfer und Schäferinnen, diese Familienscenen, diese ländlichen Gruppen wurden allerdings allgemein beliebt und sie verdienen es in gewissem Sinne, aber man thut diesen bescheidenen Gegenständen allzuviel Ehre an, wenn man sie, wie es heute von Kunstgelehrten geschieht, zu Aeltern des Rococo macht, das schon ein Menschenalter vor ihnen existirte und als Vater sie selbst unter seine liebenswürdigsten und niedlichsten Kinder zählt.

Diese Meissner Schöpfungen fanden überall Nachahmung und so auch in Wien. Hier war im Jahre 1747 eben der schon oben genannte Modellmeister Joseph Niedermayr, welcher bisher Lehrer an der Akademie gewesen war, vorzugsweise für solche figürliche Arbeiten berufen worden. Nach dem Beispiele von Meissen entstanden nun auch eine grosse Zahl kleiner Figuren und Gruppen, die uns noch zahlreich erhalten sind. Sie sind zum Theil weiss gelassen, zum grossen Theil farbig. Originalität kann man ihnen nicht gerade zusprechen, da der Einfluss von Meissen zu überwiegend war. Aber sie sind anmuthig erfunden, lebendig ausgeführt, piquant gearbeitet, gut colorirt und stehen somit in allen Eigenschaften sehr wenig oder kaum hinter ihren Meissner Vorbildern zurück. Manche Familiengruppen mit vollkommen porträtartiger Wahrheit, manche ländliche Scenen sind in ihrer Art ausgezeichnet. Soweit unsere Kenntniss reicht, sind alle solche Gegenstände aus dieser Periode glasirt. Das Rococo wollte sich den Reiz der lebendigen Glanzlichter auf der Glasur nicht

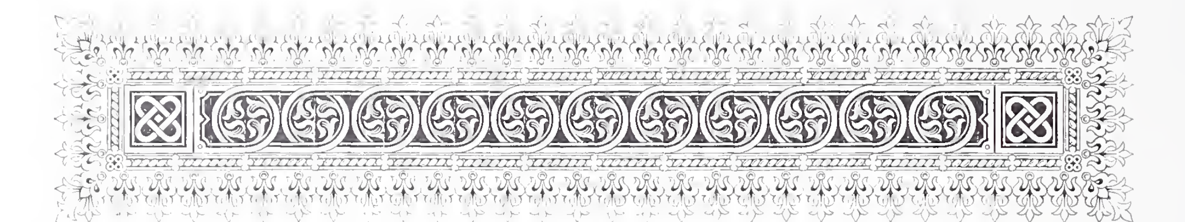


2. Periode, Katalog I. 17. Nachtrag 111.



entgehen lassen. Es geschah freilich bei den schlechteren Arbeiten — und so geschieht es heute bei allen Nippesfiguren aus Porzellan — auf Kosten der Schärfe und Piquanterie der Modellirung, aber bei den besseren ist die Glasur dieser Zeit von einer solchen Feinheit und Durchsichtigkeit, dass sie nirgends abstumpft, nirgends der Lebendigkeit Eintrag thut. Erst die nachfolgende antikisirende Periode, welcher nur der Marmor und die hohe Sculptur der Griechen im Sinne lag, und dergleichen — sehr ungerechtfertigter Weise — auch auf das Porzellan übertragen zu müssen glaubte, liess die Glasur hinweg und arbeitete alle solche Gegenstände, deren Motive sie ebenfalls änderte, in Biscuit.





# III. Periode.

## Blüthezeit der Fabrik unter Sorgenthal's Leitung.

1784—1805.

Im Jahre 1784 übernahm Baron Konrad von Sorgenthal die Porzellanmanufactur mit den Freiheiten und Vollmachten, wie sie Kaiser Joseph im bereits angeführten Schreiben ausgesprochen hatte. Er konnte sich ohne Vergleich freier bewegen als seine Vorgänger und hatte auch seinen Antheil vom Gewinne, welcher bereits im Jahre 1786 mehr als 4000 Gulden betrug. Der Gewinn der Fabrik bestand damals in 41.015 Gulden.

Konrad Sorgenthal war im Jahre 1735 zu Nürnberg im Hause seines Vaters, eines Kaufmanns, geboren, der später nach Wien übersiedelte und sich dort etablirte. Als Kaufmann machte auch der Sohn in jungen Jahren grosse Reisen durch Holland, England, Italien und Frankreich. 1759 trat er aber in den Militärdienst und avancirte rasch zum Rittmeister. Bei Frankfurt an der Oder verwundet und am Arme gelähmt, suchte er eine Civilanstellung und wurde 1764 kaiserlicher Rath und Leiter der ärarischen Nadelburger Metallwaarenfabrik. 1767 wurde er Commerzienrath beim damaligen Commerzconsess und 1772 übernahm er die Wollenzeugfabrik in Linz und brachte diese Fabrik in blühenden Zustand. 1773 wurde er zum Hofrath ernannt. Mit jener Fabrik übernahm er dann auch 1784 die Porzellanfabrik und bald darauf auch die kaiserliche Spiegelfabrik. Den Adelstand hatte er bereits 1765 erhalten und in den Freiherrnstand wurde er 1795 erhoben.




3. Periode, Katalog I. 92.



Die Verhältnisse an der Porzellanfabrik, welche der Leitung Sorgenthal's voraufgegangen waren, hatten einen nachtheiligen Einfluss geübt. Das Personal der Fabrik war wiederum von 320 auf 280 zurückgegangen. Aber die klugen und entschlossenen Massregeln ihres neuen Führers brachten bald neues Leben und neue Blüthe. Binnen wenigen Jahren überflügelte sie nicht nur ihren bisherigen höchsten Bestand bei weitem, sie erhob sich auch zu künstlerischer Selbständigkeit, zu einer Führerin des Geschmacks, zu einer wahren Kunstanstalt, der man in dieser Richtung eher das Zuviel als das Zuwenig vorwerfen konnte.

Der neue Director schaffte zunächst Ordnung im Innern, regelte die Arbeiten und die Arbeitszeit, beschäftigte und leitete die Talente jedes an seinem Ort und in seiner Weise, sorgte für die Zukunft seiner Arbeiter oder für ihre Pflege in Krankheiten und machte so auch in dieser Beziehung die Fabrik zur Musteranstalt. Mit den alten Waarenvorräthen, die sich massenhaft angesammelt hatten und gänzlich im Geschmack zu veralten drohten, räumte er völlig auf, indem er sie an verschiedenen Orten in grossen Auctionen verkaufen liess. Da mit den sonstigen Anstrengungen der künstlerische Aufschwung Hand in Hand ging, so änderte sich die Sachlage dahin, dass alsbald statt der massenhaften Vorräthe die Fabrik den Anforderungen und Aufträgen nicht mehr genügen konnte. Sie erzielte ein Erträgniss, welches den Kaiser veranlasste den Arbeitern ausserordentliche Belohnungen zu ertheilen.

Wie schon oben mitgetheilt, hatte Sorgenthal 1784 die Fabrik mit einem Personal von 280 Köpfen übernommen. Im Jahre 1799 waren bei der Malerei allein 130 Personen thätig und die gesammte Zahl derer, die in der Fabrik beschäftigt waren, betrug 500. Selbst diese Zahl genügte nicht den Anforderungen, die an die Fabrik gestellt wurden. Da entschloss sich Sorgenthal zur Anlage einer Filialfabrik, und zwar in der Gegend, von woher die Porzellanerde bezogen wurde, in der Nähe von Passau. Diese neue Fabrik, die in einem aufgehobenen Cisterzienserkloster zu Engelhardtzell im Jahre 1800 mit einem Aufwande von 47.338 Gulden errichtet wurde, erhielt eine doppelte Aufgabe. Sie hatte das ordinäre Geschirr zu liefern, für welches sie eher geeignet war, da das Kunstgeschirr der Residenz und ihrer Hülfsmittel nicht leicht entbehren konnte. Sie hatte ferner für die Hauptfabrik die erste Reinigung des Materials zu übernehmen, wodurch man sowohl an dem Transport

wie an dem Holze Ersparungen machte. Von der Porzellanerde, die in den bei Passau liegenden Ortschaften auf den Gründen der Bauern ausgegraben wurde, wanderten jährlich 2000 Fässer, jedes zu drei Centner, nach Wien. Das Fass, dessen Hälfte bei der Reinigung verloren ging, wurde den Bauern mit drei bis vier Gulden bezahlt; später aber, als diese Gegenden an Bayern abgetreten wurden (1809), kam mit Zurechnung der Mauth der Centner auf zehn Gulden Papiergeld zu stehen. Das Personal der Filiale zu Engelhardtzell stieg auf 60 Köpfe; in sieben Brennöfen wurde dort täglich ein Starkbrand gemacht, während die Wiener Hauptfabrik bei ihren 500 Arbeitern 35 Brennöfen mit täglich sechs bis sieben Starkbränden zählte.

Solcher äusserer Erfolg konnte nicht erreicht werden, wenn nicht zugleich in Bezug auf die Gegenstände, auf die Arbeiten der Fabrik und ihre Herstellung gleich verständige Grundsätze geherrscht hätten. Sorgenthal zeigte sich auch hier völlig auf der Höhe seiner Aufgabe. Die gleiche Fürsorge und Umsicht traf die künstlerische Seite der Fabrik wie die administrative. Er fasste die Aufgabe seiner Anstalt im höchsten Sinne auf, wie es nur je von Meissen oder Sèvres geschehen, ja sein Nachfolger ging selbst noch über dieses Ziel hinaus.

Die Fabrik sollte eine wirkliche Kunstanstalt sein, und als solche nach innen wie nach aussen erscheinen. Kein Stück sollte aus ihr hervorgehen, welches nicht verziert sei; selbst das einfachste sollte sich mindestens durch die Schönheit und Zierlichkeit des »leichten Dessins« auszeichnen; andere Stücke sollten in Reichthum und Ausführung die höchsten Anforderungen, die man stellen konnte, erfüllen. Solchen Anforderungen durften auch die Preise entsprechen. So wurde beispielsweise 1801 für den Fürsten Kurakin ein Service gemacht, welches 12.000 Gulden kostete; ein anderes für den Grafen Saurau kostete 6500 Gulden.

Um die Fabrik in künstlerischer Beziehung unabhängig, sich selbst genügend zu machen, wurde sie zugleich zu einer Art Kunstschule eingerichtet, in welcher den älteren oder oberen Künstlern die Bildung der jüngeren oblag. Diese besuchten aber auch die Akademie der Künste, deren Professoren ihrerseits in der Fabrik erschienen, Unterricht ertheilten, Correcturen machten und auch wohl den Preis der höheren Kunstarbeiten abschätzten.

Die ganze Malerei war in vier Hauptclassen oder Kunstfächer eingetheilt, in eine Classe für figürliche oder Historienmalerei und Land-



3. Periode, Katalog I. 73. 69.



schaft, in je eine Classe für Blumenmalerei, Ornamentik und Blaumalerei, wozu als fünfte noch eine besondere Vergolderclasse kam. Man sieht schon hieraus, dass kein Feld unberücksichtigt war, dass aber auch ein möglichst hohes Kunstziel angestrebt wurde. Man war sich vollkommen klar darüber, dass es eine bestimmte Grenze zwischen hoher und niederer Kunst nicht giebt, dass, wer diese oder jene betreiben will, überhaupt ein fertiger Künstler sein muss. Wer auf Porzellan oder auf welchem Material sonst immer Figuren zu malen hat, muss eben gelernt und fertig gelernt haben Figuren zu zeichnen und zu malen. Die Grundsätze, welche Sorgenthal hier anwendete und mit denen er zu so grossen Erfolgen gelangte, sind keine anderen, als wie sie gegenwärtig in der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums die leitenden sind. Was hier im Allgemeinen für die Kunstindustrie gilt, das hatte Sorgenthal für sein specielles Gebiet. aber im weitesten Sinne, angewendet. Da die Künstler in der Anstalt selbst gebildet wurden — und das ist wohl ein Vorzug —, so wuchsen sie auf in der Bekanntschaft des Materials, wussten, was ihm passe und was sie von ihm verlangen konnten.

So entstand in der Fabrik eine ganze Schule von Malern, deren Namen uns grossentheils erhalten sind. Unter ihnen sind zu nennen die Figurenmaler Anton Schaller, Michael Weichselbaum, Claudius Herr, Georg Lamprecht, Karl Schwemminger; die Landschaftsmaler Johann Weichselbaum, Karl Scheidl, Jacob Petter; die Blumenmaler Leopold Parmann, Joseph Hinterberger, Franz Hirschler; die Ornamentisten und Goldmaler Schindler, Gärtner, Perl, Bittner, Kothgasser, Gebrüder Sturm, Friedl und Reichel. Auch Jacob Schufried und Michael Daffinger waren Lehrlinge der Porzellanfabrik. Beide werden zuerst im Jahre 1801 genannt. Im Jahre 1804 errang Daffinger bei der Prüfung der Malerclassen einen ersten Preis in der Figurenabtheilung und neben ihm Lieb; in der Landschaftsmalerei war es Karl Scheidl, in der Blumenmalerei Joseph Nigg und in der Ornamentclasse Anton Kothgasser, welche die ersten Preise davontrugen. In dem gleichen Jahre trat Lorenz Herr in die Blumenmalerclasse ein. Viele von diesen Namen finden sich nicht selten auf den noch erhaltenen Arbeiten der Fabrik, ein Zeichen, welchen Werth man auf die künstlerische Ausführung legte. Mit dem nachfolgenden Sinken der Fabrik sank freilich auch ihre Schule, doch ist ihre Nachwirkung noch heute in der Wiener Blumenmalerei erkennbar und anderer-

seits in den zahlreichen Porzellanmalern, welche das „Altwien“ der Sorgenthalischen Periode noch heute fortsetzen.

Unterstützt wurden die Maler in dem Technischen ihres Faches durch den Chemiker Joseph Leithner, dem als Arcanisten die Farbenbereitung und alle dahin gehörigen Untersuchungen und Versuche oblagen. Leithner, der auch selbst Maler war, machte dem Titel eines Arcanisten alle Ehre, denn er erfand in der That verschiedene Dinge, welche lange Zeit geheim waren und den Arbeiten der Wiener Fabrik allein eigenthümlich geblieben sind. Eine dieser Eigenthümlichkeiten war eine sehr schöne braunrothe Farbe, welche vergebens von anderen Fabriken nachzumachen versucht worden. Sie giebt mit Goldornamenten einen schönen Effect. Eine zweite Erfindung, welche ihm heute gewöhnlich zugeschrieben wird, war das sogenannte „erhabene Gold“, das in äusserst leichtem und zartem Relief aufgetragen ist und bei den besseren Werken so aussieht, als sei es fein ciselirtes Metallornament. Diese reizende Verzierung, so häufig damals angewendet, wurde in der folgenden Periode wieder aufgegeben und fast vergessen, um erst am Ende der Fabrik, wenn auch nur versuchsweise, wieder aufgenommen zu werden. Heute ist sie kein Geheimniss mehr und zu allgemeiner und erneuerter Anwendung gekommen. Die zahlreichen Imitationen und Fälschungen Alt-Wiener Porzellans üben sie in ziemlicher Vollendung; und auch das ausländische Porzellan macht Gebrauch davon. Ob das Verdienst der Erfindung wirklich Leithner gebührt, ist aber mehr als zweifelhaft, da unsere aus den Acten herrührende Quelle Georg Perl als den eigentlichen Erfinder nennt. Perl war schon im Jahre 1771 in die Fabrik eingetreten, arbeitete dreizehn Jahre lang als geschickter Dessinateur, wurde dann 1794 dem Arcanisten Leithner als Adjunct beigegeben, leitete zehn Jahre die Vergolderclasse und wurde 1801 als Nachfolger Anreiters in der Eigenschaft eines „Malereibeamten“ angestellt, ein Titel, welcher den früheren „Director der Malerei“ ersetzt hatte. Er starb am 12. October 1806 und hatte somit der Fabrik sechsunddreissig Jahre gedient. — Zu den Verdiensten Leithners ist auch das Kobaltblau zu rechnen, das bei der wundervollen Reinheit, mit der es sich auf den Werken jener Zeit über die ganzen Flächen ausgebreitet findet, die Schwierigkeit seiner Behandlung nicht ahnen lässt. Ferner wird rühmlichst von ihm erwähnt, dass er die Biscuitmasse für Figuren zur höchsten Vollendung gebracht habe.




3. Periode, Katalog I. 82, II. 6.



Als Sorgenthal 1784 die Leitung der Fabrik übernahm, stand die ganze Abtheilung der Malerei unter der Direction von Schindler. Nach dessen Tode (14. August 1793) bewarb sich Johann Drechsler, „Professor der Erfindungskunst an der Fabrikantenschule der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste“ um seine Stelle, aber nicht er, sondern Anreiter wurde Schindler's Nachfolger. Als Anreiter 1801 starb, folgte ihm, wie schon angegeben, Georg Perl bis 1806.

Damals, 1784, war es um die Bildhauerabtheilung, welche auch die Erfindung der Gefässformen zu besorgen hatte, schlecht bestellt. Modellmeister war der alte Matthäus Niedermayr, der schon 76 Jahre zählte. Aber er starb noch in demselben Jahre, nicht lange nachdem Sorgenthal die Administration angetreten hatte. Sein Nachfolger wurde Anton Grassi, der bedeutendste Bildhauer und Modelleur, den die Porzellanfabrik gehabt hat. Von ihm heisst es schon 1783 in dem oben erwähnten Memoire des jüngeren Niedermayr: „Der Modelleur Grassi, ein junger, sehr geschickter Künstler, würde sich sehr gut zu seinem (des alten Modellmeisters) Adjuncten schicken, und er würde sich diesen Verrichtungen gern unterziehen, wenn man ihm die Anwartung auf die dereinstige Modellmeisterstelle zusicherte. Er hat Geschmack und Kenntnisse und ist in dem ganzen Personal der einzige, von dem die Fabrik alle die zu diesem Dienst erforderlichen Eigenschaften erwarten darf.“

Grassi war zu Wien im Jahre 1755 geboren als der Sohn eines Galanterie-Arbeiters. Nach dem gewöhnlichen Elementarunterrichte besuchte er die Akademie und wurde Schüler Messenhausers, der ihn in sein Haus aufnahm. Dann wurde er vom Hofstatuar Beyer bei der Anfertigung der Statuen im Schönbrunner Garten verwendet. Auf Empfehlung des Fürsten Johann von Dietrichstein kam er noch unter Hofrath von Kessler als Modelleur an die Porzellanfabrik (1778), wo er sechs Jahre darauf (1784) als Modellmeister die erste Stelle eines Bildhauers und zehn Jahre später mit die Oberleitung der gesammten Kunstclassen erhielt. 1792 konnte er seinen Wunsch einer Reise nach Italien erfüllen, indem er einen Urlaub auf achtzehn Monate erhielt und die Fabrik ihm die Kosten der Reise und des Aufenthaltes bezahlte. Auch in Italien war er für die Fabrik thätig, indem er Modelle und Kupferstiche für sie erwarb, Gipsabgüsse nach den Antiken kaufte und fleissig zeichnete und skizzirte, was die Fabrik brauchen konnte. 1797 wurde

er auf seinen Wunsch angewiesen, alle seine von den regelmässigen Amtsstunden freie Zeit der Erfindung von Modellen, Gefässformen und Zeichnungen, wozu die Amtsstunden nicht hinreichten, für die Fabrik zu widmen. Es heisst darüber in dem Bericht Sorgenthal's: „Seine ihm bei der Fabrik aufgetragene Beschäftigung, wo ihm die Leitung der Bossirer, Modelleure, Weiss- und Formendreher obliege, wo er zugleich die Mitaufsicht bei den Malern, hauptsächlich bei den Figurenmalern hat und den Geschmack und die Kunst dort ordnen muss, nehmen ihm so viele Zeit weg, dass er in den vorgeschriebenen Arbeitsstunden unmöglich auf neue Erfindungen denken, viel weniger daran arbeiten kann. Nur die übrigen Stunden, mit Einbegriff der Sonn- und Feiertage, bleiben ihm dazu übrig, wo er für andere Künstler Zeichnungen und Formen machte, die schwerlich ihres Gleichen finden dürften. Der Porzellanfabrik müsse daran gelegen sein, die Fähigkeit dieses Künstlers selbst zu benützen. Die Fabriksdirection wäre des Dafürhaltens, dass, wenn jährlich nur zehn von ihm modellirte Gruppen, Figuren, Vasen und Dessertstücke in der Fabrik neu erscheinen, die Abnehmer gewiss damit zufriedengestellt, der Ruhm der Fabrik erhöht und der Waarenabsatz, folglich auch der Nutzen vermehrt wird.“ (Bericht vom 5. August 1797.)

Wenn einer der Künstler erfolgreich zu dieser Glanzperiode der Fabrik beigetragen hat, so war es Grassi. Leider starb er der Fabrik viel zu früh, mitten in kräftigster und reifster Thätigkeit stehend. Erst 52 Jahre alt schied er am 31. December 1807 aus dem Leben.

Grassi war auch der Führer, welcher vor allem die Fabrik, entsprechend dem Umschwung des Geschmackes in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts, auf den neuen künstlerischen Weg leitete. Man mag gegenüber dem Rococo diesen neuen Kunststil, der sich auf antiken Ornamenten und Formen erhob, in Bezug auf das Porzellan geringer schätzen; gewiss ist aber, dass die Wiener Fabrik gerade mit diesem neuen antikisirenden Stil ihre höchsten Triumphe feierte und sich für die Jahre der Sorgenthalischen Verwaltung auch künstlerisch auf den ersten Stand unter allen ihren Concurrenten erhob. Noch heute sind die Arbeiten dieses Stils und dieser Epoche als Antiquitäten vor ihren Vorgängern und Nachfolgern geschätzt. Die Wiener Fabrik gelangte zu solcher Höhe, dass sie selbst die Führerin war und als solche galt, während Meissen sich schwer gegen die Strömung des Geschmacks von




3. Periode, Katalog II. 316. I. 67.



seinen Rococotraditionen lösen konnte und Sèvres unter den der Kunst abholden Stürmen der Revolution zu leiden hatte. Wenn man von einer Originalität des neuen Stiles reden darf, so kann Wien in erster Linie diese Eigenschaft in Anspruch nehmen.

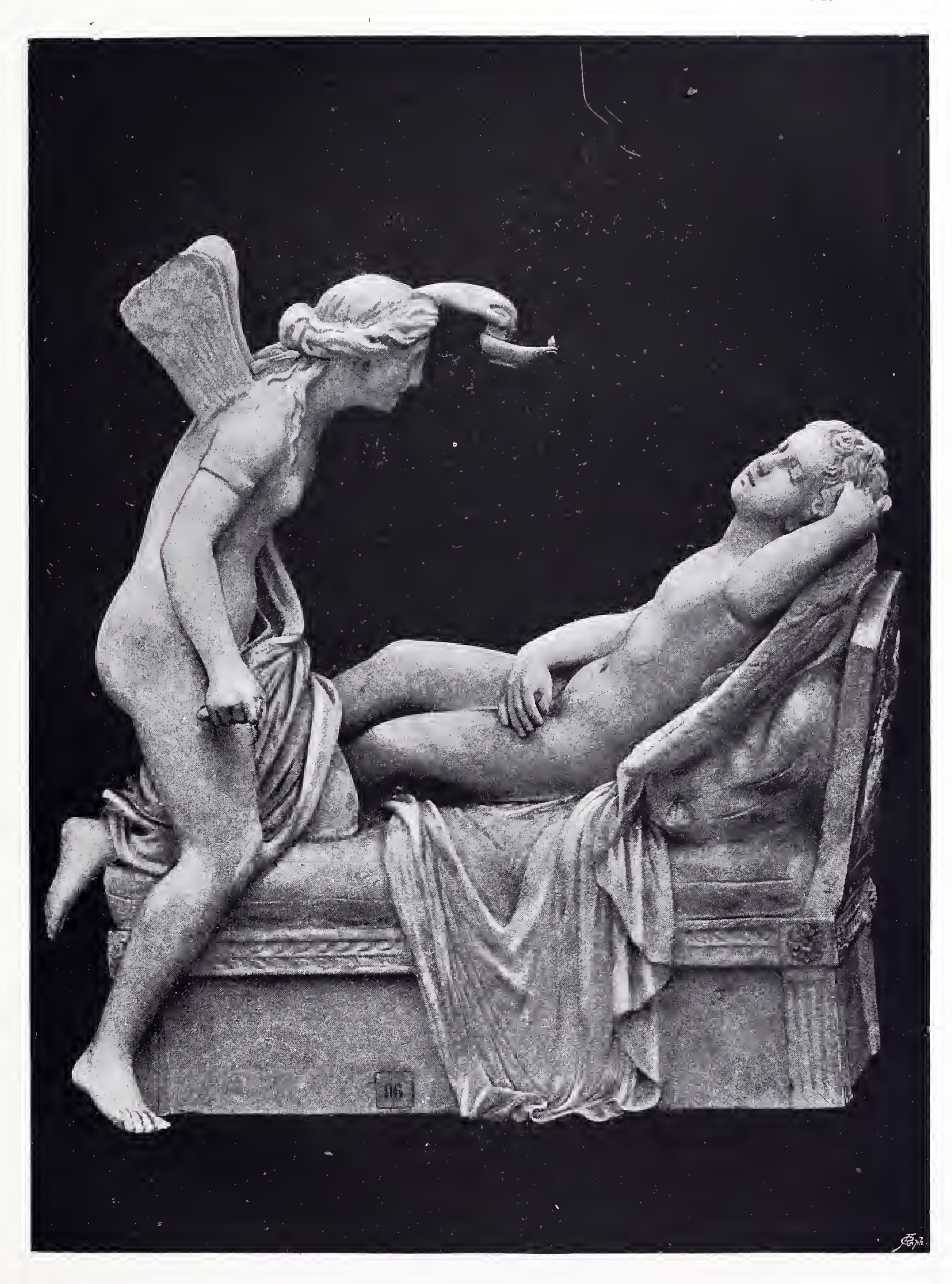
Als Sorgenthal mit den Vorräthen aus der Kesslerischen Periode durch Auctionen aufgeräumt hatte, da hatte er auch zugleich das Rococo abgethan. Eine Blumenvase der Sammlung des Museums vom Jahre 1784, also aus dem ersten Jahre seiner Leitung, weiss mit blauem Reif herum, bezeugt mit ihrem Reliefornament und mit ihrem unglasirt gelassenen figürlichen Relief in der Mitte, dass die Stunde der neuen Zeit bereits geschlagen hat. Hier ist schon Nachahmung von Wedgwood, dessen ganze Eigenthümlichkeit auf Nachahmung oder Benützung antiker Vorbilder beruht. Das Beispiel, das in der Plastik Canova gab, die Anregung, die von den aufgefundenen Gemälden und Decorationen in Pompeji ausging, sie fanden den lebhaftesten Wiederhall in der Porzellanfabrication und ganz besonders in der Wiener.

Das Rococo hatte seine Gegenstände auch mit kleinen Gemälden geschmückt, die in letzter Zeit bürgerlichen und auch sentimentalen Charakter angenommen hatten. Von dieser Art kurz vor dem Beginn des antiken Geschmacks befindet sich ein sehr hübsches Déjeuner in der Sammlung des Oesterreichischen Museums. Die Vorliebe für solche figürliche Malerei blieb, aber die Gegenstände verwandelten sich in antike Motive, oder diese Motive, welche die Sentimentalität noch nicht sofort aufgaben, legten wenigstens ein antikes Gewand an. Diese Gemälde wurden inmitten der Teller auf dem Rande von zierlichsten Ornamenten umgeben oder in kleinen Medaillons mit höchster Vollendung ausgeführt. Ihre Beispiele sind noch heute nicht selten. Damals zur Zeit der Entstehung wurde ein solcher Teller bis zu hundertdreissig Gulden gezahlt; heute, da er gesuchte Antiquität geworden, zahlt man ihn wohl mit dreihundert. Das Oesterreichische Museum besitzt in seiner Sammlung eine ziemliche Anzahl dieser Teller, eine grössere Collection ist noch in der kaiserlichen Hofküche vorhanden; die grösste und schönste Collection, die wir kennen, ist fürstlich Dietrichsteinische Erbschaft. Häufig sieht man auf diesen Tellern auch historische Gemälde, welche uns die Bedeutung der historischen Fachabtheilung in der Fabrik erklären; aber es sind selten oder nie Originalcompositionen, sondern man copirte und verwendete die

Bilder der grossen Meister in den Wiener Galerien. Darunter sind uns aber, wenigstens soweit unsere Erinnerung reicht, aus dieser Periode niemals religiöse Gemälde vorgekommen. Ein richtiges Gefühl hielt davon ab, sie durch den Gebrauch auf dem Speisegeschirr zu profaniren, wenn dieses Geschirr auch nur dem Luxus dienen sollte. Es war aber Sitte sowohl des Hofes wie der vornehmen Familien, diese reichgeschmückten Teller für das Dessert in Gebrauch zu nehmen. Am häufigsten sind wohl die Bilder von Rubens auf Porzellan copirt worden. Es geschah aber erst in der nachfolgenden Periode, dass man vom Schmuck der Gefässe absah und selbständige Porzellangemälde auf Platten herstellte, die gleich Oelgemälden zur Verzierung der Wohnungen dienten.

Wie der bildliche Schmuck, so hatte auch das eigentliche Ornament einen völlig anderen Charakter angenommen und wurde zugleich mit höchster Sorgfalt behandelt. In Wahrheit beruht auch gerade auf der Schönheit und dem Reichthum des Ornaments einer der Hauptvorzüge und Reize des heute so gesuchten Wiener Porzellans aus dieser Periode. Der Willkür des Rococo gegenüber ist der Hauptcharakterzug durchaus der der Regelmässigkeit; das Ziel ist, durch Leichtigkeit (daher auch diese Muster »leichte Dessins« genannt werden), durch Anmuth, Zartheit und Feinheit den entsprechenden Effect zu machen. Die Zeichnung ist zum Theil völlig neu und eigenthümlich, zum grossen Theil nimmt sie auch pompejanische Motive auf, entweder blos im Arrangement, oder in Einfügung kleiner Bildchen, schwebender Genien und dergleichen. Das alles ist stets mit der höchsten Delicatesse ausgeführt und das oben erwähnte erhabene oder aufgetragene Gold reichlich dabei verwendet. Die zahlreich vorhandenen Beispiele, die Zeichnungen, welche die Fabrik selbst dem Oesterreichischen Museum hinterlassen hat, legen Zeugniss ab, mit welcher Freiheit der Erfindung und welcher Natürlichkeit zugleich dieses Ornament gehandhabt wurde.

Aber gerade bei diesem Werthe, den man auf die verzierende Malerei legte, ist es höchst auffallend, wie die Form der Gefässe so ganz vernachlässigt, oder wenn nicht vernachlässigt, doch so ganz unausgebildet erscheint. In der vorigen Periode willkürlich, selbst die Symmetrie verlassend, erscheinen die Tassen, Kannen, Dosen, Schüsseln und Schalen jetzt auf einmal steif aus geraden Linien und in Winkeln zusammengefügt, in Formen, für die man gewiss in der Antike keine Vorbilder fand. Erst



3. Periode, Katalog I. 96.



in der nachfolgenden Periode, die allerdings Anfangs die Sorgenthalische Richtung nur fortzusetzen trachtete, tritt auch der Einfluss antiker Vasenformen auf. Eine Ursache für die Steifheit und Geradlinigkeit der Formen und den Mangel an Schwung und Bewegung in der Periode, welche dem Rococo folgte, liegt wohl eben mit in der Regelmässigkeit der Ornamente, welche sich den cylindrischen Formen leichter anpassen liessen als solchen mit geschweifter Linie.

Obwohl somit erklärlich, ist diese Thatsache der Steifheit und der Armuth der Gefässformen doch immer bemerkenswerth, zumal wenn man bedenkt, dass die Plastik als solche keineswegs missachtet oder vernachlässigt wurde. Schon die Anstellung Grassi's beweiset ihre Bedeutung. Aber es ging doch, abgesehen von dem Kunststil, eine bezeichnende Veränderung mit der Plastik vor. Sie löste sich von dem Geschirr und wurde eine selbständige Kunst.

Dieser Selbständigkeit stand Anfangs noch der Einfluss von Wedgwood entgegen, dessen Jasperwaare, d. h. die unglasirten gefärbten Gefässe mit aufgesetzten weissen Reliefmedaillons in Art antiker Onyxarbeiten, viele Nachahmung fand und auch in Wien ganz vorzüglich gemacht wurde. Aber diese Art, rauh und unangenehm in der Hand, daher mehr zum Schmuck als Gebrauch geeignet, hielt sich nicht auf die Dauer und bildet nur eine Episode. Diejenigen Arbeiten dieser Periode, welche zum Gebrauche bestimmt und überhaupt für sie charakteristisch sind, tragen keine Reliefverzierung.

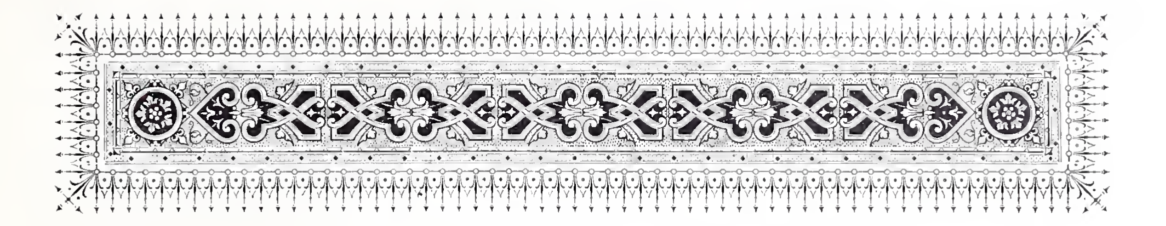
Um so freier erging sich die losgelöste, selbständig gewordene Plastik; sie betrachtet sich vollständig als eine freie Kunst, gross im Stil, wenn auch klein in den Dimensionen; nur einige lebensgrosse Biscuitgruppen, welche im Oesterreichischen Museum aufbewahrt werden, zeigen, wie gerne man auch in die grosse Kunst hinübergegriffen hätte. Von der Vergangenheit sagt sich diese Kunst vollständig los, im Stil, in den Motiven wie in der Behandlung oder Auffassung des Materials. Die Rococoperiode hatte aus Porzellan Einzelfiguren und Gruppen gebildet, aber mehr als kleine, piquante Spielereien, denn aus höherem künstlerischen Gesichtspunkt; sie hatte sie glasirt und bemalt und stand auch damit in Widerspruch mit der grossen Sculptur. Nun kamen aber neue Ideen und Ansichten; in Nachahmung und im Studium sollte in der Plastik der edle, reine und hohe Stil wieder hergestellt werden. Dieses Bestreben gelangte

auch im Porzellan zum Ausdruck, wo es nicht ganz am Orte war, denn dieses eignet sich nur für kleine Gegenstände, und kleine Gegenstände werden leicht affectirt, wenn man sie zu ernsthaft nimmt. Das ist vielleicht der Fehler, den man den plastischen Arbeiten Grassi's und seiner Schule vorwerfen kann.

Die Folge dieses Umschwunges war einmal die Einführung nackter Figuren statt der bekleideten, antiker Gestalten von Göttern und Halbgöttern, von Grazien und Nymphen und Bacchantinnen statt der Bürger und Bürgerinnen, Schäfer und Schäferinnen. Zuweilen findet man auch wohl sentimentale Motive, einen Denkstein mit einem Genius u. dgl. Der Stil ist natürlich möglichst grossartig, gelassene Ruhe und absichtsvolle Grazie, wie man sie den Antiken absah oder abzusehen glaubte. Eine zweite Folge war nur äusserlich, aber vollkommen innerlich begründet. Der neue Geschmack, der nur den antiken Marmor, nur die reine Form im Sinne hatte, musste nothwendig ebensowohl an der Glasur, wie an der Bemalung der Rococofiguren Anstoss nehmen. Er liess also beides hinweg und führte statt dessen das Biscuit ein, das unglasirte Porzellan, das mit dem Marmor am meisten Aehnlichkeit zeigte. So sind alle plastischen Arbeiten dieser Zeit aus der Wiener Fabrik. Eine grosse Blumenschale im Oesterreichischen Museum ist von vier weiblichen Figuren in Biscuit getragen, die eine Höhe von anderthalb Schuh haben.

Man kann keinen grösseren Unterschied sehen, als sich in diesen plastischen Arbeiten ausspricht, wenn man sie mit den Werken der Rococozeit vergleicht. Der ganze Wandel in Geist und Geschmack der Zeiten manifestirt sich darin. Alles in allem genommen gehört aber die Art, wie die vielfach so unerträgliche antikisirende Richtung dieser Periode in den Werken der Wiener Porzellanfabrik zur Zeit von Sorgenthal's Leitung zur Erscheinung kommt, zu ihren erfreulichsten und liebenswürdigsten Seiten.





# IV. Periode.

## Die Fabrik unter der Leitung Niedermayr's.

1805 — 1827.

Nach einundzwanzigjähriger Leitung der Fabrik starb Hofrath von Sorgenthal am 17. October 1805, nachdem er wenige Monate vorher bereits seiner Gesundheit wegen in Urlaub gegangen war. Am 25. October desselben Jahres wurde der jüngere Matthäus Niedermayr zu seinem Nachfolger als Director ernannt. Bereits die ganze Zeit der Sorgenthalischen Verwaltung war er im Dienste der Fabrik gestanden und 1803 mit dem Titel eines Regierungsrathes jenem an die Seite gegeben worden.

Dieser Wechsel des Directoriums bedeutete zunächst für die Fabrik keinerlei Veränderung. Niedermayr führte die Fabrik ganz im Geiste seines Vorgängers und behauptete sie noch eine gute Reihe von Jahren vollkommen auf der erlangten Höhe, daher auch die nächstfolgenden zehn Jahre immerhin noch, wenigstens materiell, der Blüthezeit zugezählt werden müssen, wenn auch der Wechsel des Geschmacks alsbald der künstlerischen Seite nicht von Vortheil wurde. Der Erfolg Niedermayr's in dieser seiner ersten Epoche ist umsomehr anzuerkennen, als die schweren Kriegszeiten, welche Oesterreich durchzumachen hatte, die unglücklichen Kriege der Jahre 1805 und 1809 mit ihren Folgen, z. B. der Entwerthung des Geldes, auch die Fabrik in schwerer Weise trafen. Das Jahr 1809 mit der Abtretung des betreffenden Districtes, zu welchem

Engelhardtzell gehörte, veranlasste nicht blos die völlige Aufhebung dieser in mancher Weise so nützlichen Filiale (1810), sondern erschwerte und vertheuerte auch die Herbeischaffung der Porzellanerde, für welche die Passauer Gegend die Hauptstätte gewesen war. Man war daher gezwungen andere Stätten aufzufinden, worauf viel Zeit und Geld verwendet wurde. Man holte sich dann den Ersatz zum Theil aus Böhmen, zum Theil aus Ungarn.

Trotz dieser schlimmen Zeiten waren die Schwankungen in der Bilanz der Fabrik nur gering. Nur das Jahr 1809 macht eine Ausnahme als besonders ungünstig. Nachdem 150 ihrer Arbeiter, von der Fabrik selber ausgerüstet, in den Krieg gezogen waren, hatte sie nach den Unglücksfällen viel von Einquartierung zu leiden und gleichzeitig stockte der Verkauf.

Der Waarenabsatz im Jahre 1804 hatte 365.596 Gulden betragen, das nächstfolgende Jahr brachte 400.932 Gulden und das Jahr 1806 trug trotz der Nachwirkungen des Krieges einen Gewinn von 62.323 Gulden, welches bis dahin der höchste Ertrag gewesen war. Im Jahre 1807 stieg der Absatz auf 491.000 Gulden, der Gewinn auf 73.401 Gulden, während der Gewinn des Jahres 1807 sich auf 74.871 Gulden belief bei einer Steigerung des Absatzes um 13.000 Gulden. Ungünstiger gestalteten sich die Jahre 1809 und 1810 und auch das Jahr 1813. In diesem letzteren Jahre betrug der Gewinn immer noch 52.325 Gulden. Im Jahre 1815 war er wieder auf 74.341 Gulden gestiegen, 1816 sogar auf 84.896. Dies war die höchte Summe, die je erreicht worden; das Jahr 1817 zeigte bereits einen Abgang, doch war der Gewinn immer noch 74.772 Gulden. Die Fabrik hatte bis dahin dem Staate alles in allem einen baaren Gewinn von etwa anderthalb Millionen verschafft.

Von nun an aber ging es rasch abwärts. Im Jahre 1818 betrug die Einnahme 163.745 Gulden weniger und der Gewinn nur 31.866, also um mehr als die Hälfte weniger, denn im vorausgegangenen Jahre. Das Jahr 1819 ergab nur noch ein Mehr von 8744 Gulden, und alsbald darauf stand man vor der Nothwendigkeit in der Bilanz ein Deficit einzugestehen, welches man durch Minderung der Ausgaben, durch Minderung des Personals, durch allerlei Einschränkungen zu decken suchte. 1826 machte man statt täglich vier Starkbrände nur noch drei. Das Personal, das in der höchsten Blüthezeit im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts



4. Periode, Katalog II. 52. 22.



auf 650 Köpfe (im Jahre 1809) gestiegen war, betrug 1817 nur noch 350 und sank dann weiter. Die höchste Ziffer wird übrigens verschieden angegeben, je nachdem man die Holzarbeiter und andere Hülfsarbeiter mitzählte oder nicht.

Der Ursachen dieses raschen Verfalls waren mancherlei. Zuerst waren überhaupt die Zeiten schlecht. Das Land litt noch an den Folgen der langen Kriege; die Geschäftsthätigkeit stand nicht in Blüthe. Aber mehr als das. Die Zeit wurde materialistisch, die Maschine und die Wissenschaft begannen die Kunst zurückzudrängen, der Kunstgeschmack verschlechterte sich, ja es verlor sich überhaupt die Lust Haus und Tisch mit schönen und reich verzierten Gegenständen zu schmücken. Die Fabrik hätte sich schon deshalb, wollte sie sich geschäftlich behaupten, mehr auf das gewöhnliche Geräth werfen müssen, und wäre damit, was man nicht wollte, von ihrer künstlerischen Höhe herabgestiegen. Auf diesem Geschäftsgebiete aber begegnete sie der wirksamen Concurrenz, deren in Böhmen allein in wenigen Jahren fünf entstanden. Fühlte sie jenen Wechsel des Geschmackes und jene Unlust an schönen Dingen zugleich mit den anderen grossen Staatsfabriken wie Berlin, Meissen, München, die gleicherweise litten, so traf sie die böhmische Concurrenz speciell in sehr empfindlicher Weise. Die Wiener Fabrik fuhr fort, in ihrem durchaus echten, harten Porzellan von wissentlich bester Qualität zu arbeiten, und alles Geschirr, was aus ihr hervorging, reich oder einfach, war aus derselben guten Masse. Die Böhmen, gut gelegen für den Export die Elbe abwärts, nahmen schlechteres, weniger bearbeitetes, minder solides Porzellan und konnten darum auch billiger verkaufen.

Eine dritte Ursache, die vom zweiten oder dritten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts angefangen mehr und mehr in Wirksamkeit trat, lag wohl in der Beschaffenheit der Leitung. Niedermayr, aus künstlerischer Familie hervorgegangen, der langjährige Genosse und Mitarbeiter Sorgenthal's, dachte gewiss nicht daran die künstlerische Höhe der Leistungen herabzusetzen, aber er kam in die Jahre und liess, wie es im hohen Alter nicht anders ist, auch wohl in dieser Beziehung an Einfluss und Kräften nach. Statt seiner kamen die Männer der Wissenschaft, welche für die künstlerische Seite weniger Verständniss, weniger Neigung und Liebe hatten. Schon einige Jahre nach seiner Ernennung zum Director erhielt Niedermayr einen Stellvertreter in einem Manne der

Wissenschaft, welcher bis dahin Professor der Physik am Theresianum gewesen war. Im Januar wurde Niedermayr zum Hofrath ernannt und gleichzeitig Professor Peter Joris zum Adjuncten, sowohl für die Porzellanfabrik wie für die Spiegelfabrik, deren Leitung schon bisher seit Sorgenthal mit jener verbunden gewesen war. Joris war ein vielseitiger Mann und vielleicht für das Technische nicht ungeeignet. Geboren 1768, war er von 1790 an Kanzlist bei der obersten Justizstelle und supplirte den Professoren der Physik, Naturgeschichte und Oekonomie an der damaligen Real-Akademie der Universität. Man rühmte ihm vielerlei Kenntnisse nach, zu deren Verwendung er wohl reiche Gelegenheit in seiner neuen Stellung fand. Er blieb in derselben bis an seinen Tod im Jahre 1825. Niedermayr zählte damals bereits fünfundsiebzig Jahre und stand an der Fabrik im fünfundfünfzigsten Dienstjahre. Er bedurfte daher sofort eines neuen Adjuncten und erhielt diesen wiederum in einem Manne der Wissenschaft, in dem Chemiker Dr. Benjamin Scholz (1827), Professor an der Technik. Dieser wurde auch sein Nachfolger als Director, da Niedermayr zuerst am 24. Februar 1827 in den Ruhestand versetzt wurde und am 24. October 1829 aus dem Leben schied.

Gleichzeitig trat auch ein anderer der verdienten Männer aus der Sorgenthalischen Epoche in den Ruhestand, der Arcanist und Vorsteher der Malerei, Joseph Leithner. Er war fünfundsiebzig Jahre alt und hatte der Fabrik siebenundfünfzig Jahre gedient. Seine erste Anstellung hatte er im Jahre 1770 als Buntmaler erhalten; 1785 war er zum Obermaler ernannt worden, mit der Aufsicht und dem Unterricht in der Blumenmalerei. Dann warf er sich mehr auf die technische Seite, mühte sich um die Erfindung neuer Farben und erwarb sich auf diesem Gebiete mannigfache Verdienste, deren schon oben gedacht worden. 1791 hatte er sein Decret als Chymist und Arcanist der Fabrik erhalten und zwei Jahre darauf wurde er dazu Vorsteher der Malerei, gewiss ein Zeugniss für seine Bedeutung und vielseitige Verwendung. Am 31. December 1813 hatte er in Anerkennung seiner vielen Verdienste die grosse goldene Civil-Ehrenmedaille erhalten. Das sogenannte Leithnerblau (Kobaltblau) hatte er im Jahre 1792 erfunden. Als seinen Nachfolger hinterliess er seinen Sohn Franz, der bereits Adjunct des Arcanisten gewesen war.

Dieses Hinwegsterben der alten, aus der künstlerischen Schule hervorgegangenen Mitglieder der Fabrik konnte bei dem Wechsel der



4. Periode, Katalog II. 103. 97.





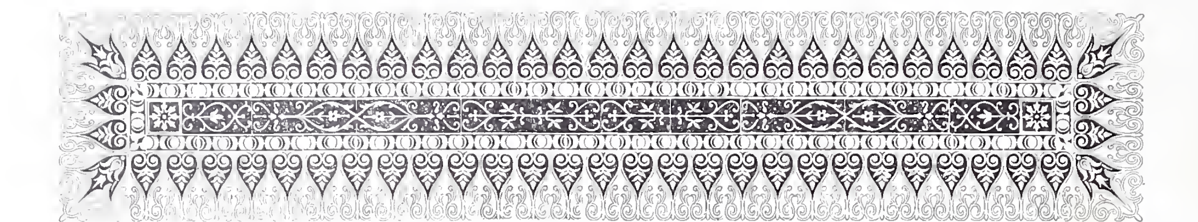
4. Periode, Katalog II. 156.



Zeiten nicht ohne Einfluss bleiben. War schon der Tod Grassi's empfindlich gewesen, so war das Altern und Absterben seiner Genossen nicht minder empfindlich. Schon vom Jahre 1815 an macht sich das an den Arbeiten der Fabrik .geltend.

Grassi war am Ende des Jahres 1807 aus dem Leben geschieden. Sein Tod rief verschiedene Veränderungen hervor. Er war nicht blos Modellmeister, sondern auch der eigentliche Vorsteher der ganzen Kunstarbeiten gewesen. Als Modellmeister erhielt er unter diesem Titel keinen vollgültigen Nachfolger. Die Stelle scheint aufbewahrt zu sein für den jungen und talentvollen Johann Schaller, der erst im Dienste der Fabrik auf mehrere Jahre nach Italien ging, dann aber nach seiner Rückkehr Professor an der Akademie der Künste wurde. Als Modelleur wurde Grassi ersetzt durch Elias Hütter, welcher (1808) die Leitung und Oberaufsicht der Bossirer für Gruppen, Figuren, Vasen übernahm und damit die Oberaufsicht über die Metalldreher, Former und Formgiesser verband. Die Oberaufsicht über alle Geschirrarbeiten erhielt Joseph Reinhold. Beide wurden gleichzeitig zu Fabriksmodellirern ernannt. Wegen der Ersetzung Grassi's in der Oberaufsicht der Malerei war man in einiger Verlegenheit; es wurde der Professor an der Akademie, Cauzig, mit Beibehaltung seiner Professur dazu vorgeschlagen und auch ernannt. Obermaler waren damals Johann Weichselbaum für die Figurenclasse, Leopold Parmann für die Blumen- und Johann Hirsch für die Dessinclasse; Friedrich Reinhold leitete die Vergolderclasse. Unter den sonstigen namhaften Künstlern befanden sich Claudius und Lorenz Herr, Johann Förstler, Michael Daffinger, Jacob Schufried, Joseph Rieger und der Blumenmaler Joseph Nigg. Dieser wurde Nachfolger Parmann's am 24. October 1816 als Vorstand der Blumenmalerei. Am längsten von all diesen Künstlern diente wohl Elias Hütter der Fabrik. Er war bereits als Knabe von dreizehn Jahren in ihren Dienst eingetreten und erst mit dem sechsundachtzigsten Jahre trat er in den Ruhestand. Ein Schüler Grassi's, war er zuerst als Fabriksmodellirer, dann als „Modellmeister" dessen Nachfolger für alle Modellirarbeiten geworden. Viele Biscuitbüsten sind von seiner Hand.





# V. Periode.

## Die Fabrik in Niedergang und Auflösung.

1827—1864.

Zu dem Absterben der alten Künstler und der alten künstlerischen Traditionen trat mit der Uebernahme der Direction durch Benjamin Scholz (1827) ein absichtliches Hervorheben der chemischen, technischen und ökonomischen Seite. Scholz begann damit, dass er billiges Material (Brenditzer Erde) herbeizuschaffen suchte. Dadurch verschlechterte er die Masse, nahm ihr das solide Renommé und musste zugleich die ganze Manipulation ändern. Sodann ökonomisirte er weiter und führte statt der regelmässigen Besoldung und der Belohnungen, welche den Künstlern wie Arcanisten stets für besondere Leistungen und Erfindungen gegeben waren, die Stückzahlung ein. Er ersetzte zum Theil die Handarbeit durch die Dampfmaschine und die bisherigen liegenden Oefen durch Rundöfen. Trotzdem vermochte Scholz keine besseren Resultate zu erzielen, er schaffte nur schlechteres Fabrikat. Gleich im Beginn der Leitung von Scholz ging mit der Fabriksmarke eine Veränderung vor. Die Direction erklärte am 6. September 1828 in einer amtlichen Zuschrift an den Handelsmann Koppel Kohn, dass, um jeden Unterschleif durch Nachahmung des Fabrikszeichens noch mehr zu erschweren, seit dem Jahre 1827 das Zeichen der k. Fabrik nicht mehr mit blauer Farbe aufgemalt, sondern gleich von dem Dreher in das noch rohe Geschirr mit einem Stempel eingedrückt werde. Die Zahl

der Arbeiter betrug im Jahre 1828 im Ganzen 273 Personen, unter denen sich 72 Maler, 1 Modellirer, 7 Bossirer, 8 Blaumaler und 41 Dreher befanden.

Zwei Jahre später, 1830, hatte sich die Zahl wiederum so verringert, dass nur noch 151 Mann übrig blieben, unter denen nur noch 50 Maler und 6 Blaumaler waren. Mit solcher Oekonomisirung und Beschränkung hatte man dem Deficit entgegen zu arbeiten versucht. Man hatte auch im Jahre 1828 einen Gewinn von 870 Gulden zu verzeichnen, was eine Besserung gegen das vorausgegangene Jahr um 2310 Gulden bedeutete. Dieses schwache Resultat war auf Kosten der Schönheit und Solidität erzielt worden. Das liess sich kaum in Abrede stellen, und es wurde daher im Jahre 1831 eine Commission gebildet, welche den Zustand der Fabrik zu untersuchen hatte. Diese Commission, an welcher von Seiten der Akademie der Künste Anton Petter, Joseph Kässmann der Bildhauer und Sebastian Kässmann der Blumenmaler theilnahmen, fand aber künstlerisch alles in Ordnung.

Scholz erfreute sich nicht lange seiner Stellung als Director der Fabrik. Lange schon kränkelnd, starb er am 2. Juli 1833. Am 27. Juli wurde die provisorische Leitung dem Professor Andreas Baumgartner übertragen. Da dieser bis dahin Professor der Physik an der Universität gewesen war, kam die Leitung wiederum in wissenschaftliche, nicht künstlerische oder kunstgebildete Hände. Am 7. November 1834 erfolgte seine definitive Ernennung.

Baumgartner ging geschäftlich von dem Grundsatz aus, durch Billigkeit der Gebrauchswaare einen grösseren Absatz zu erzielen. Bis dahin hatte die Fabrik gerade diese Gegenstände hoch im Preise gehalten und die reicheren Luxusgegenstände verhältnissmässig billig verkauft, um durch den niedrigen Preis zum Kaufe anzureizen und dadurch der künstlerischen Richtung Vorschub zu leisten. Das Verfahren Baumgartner's, das durch die starke Concurrenz motivirt wurde, musste aber die Fabrik nur noch mehr auf den reinen Geschäftsstandpunkt herabdrücken. Man wollte billig, aber gut und viel produciren. Dabei wurde auf die technische Durchbildung das Hauptgewicht gelegt und durch alle Haupt- und Nebenarbeiten, in der Dampfmaschine, in Mühle, Schlemmerei, Dreherei, Formerei und Brennerei des Geschirrs Reform angestrebt. Alle Arbeiten sollten auf wissenschaftlichem Fuss betrieben werden. Es wurde auch in

der That das erreicht, dass selbst ein kleiner Gewinn erzielt wurde. Das Jahr 1836 z. B. zeigte einen Ueberschuss von 10.580 Gulden, der aber nicht so sehr auf Rechnung des äusseren Erfolges, als des billigeren Betriebes und der Herabsetzung der Preise für die Waarenvorräthe zu stellen ist. Diese Vorräthe hatten im Jahre 1840 einen Werth von 261.556 Gulden. In diesem Jahre wurden 209.086 Stück fabricirt, im nächsten Jahre 1841 aber 195.192 Stück, darunter 799 Stück, welche als Kunstgegenstände bezeichnet werden konnten. So sehr überwog die billige und praktische Waare. Hundert Stück hatten im Durchschnitt nur einen Werth von 61 Gulden. So war in der That die Kunst zur Waare geworden.

Baumgartner verliess die Fabrik bereits im Jahre 1843 und hatte zu seinem Nachfolger wiederum einen Chemiker, Franz Freiherrn von Leithner, den bisherigen Director der k. k. chemischen Productenfabrik in Nussdorf. Derselbe wurde am 11. März 1843 zum Director ernannt. Leithner erhielt die Aufgabe, mit allen Mitteln dahin zu trachten, dass der damalige Stand der Fabrik behauptet werde, dass Einnahmen und Ausgaben mindestens sich im Gleichen hielten und die Fabrik in keiner Weise dem Staate Kosten verursache. Dabei konnte dann weder auf die artistische, noch auf die technische Ausbildung viel geachtet werden. Die Fabrik musste auf den Erwerb bedacht sein, worin sie allerdings durch die reichlichen Lagervorräthe unterstützt wurde. Allein auch in dieser Beziehung wurde alle Berechnung und Voraussicht durch das Jahr 1848 mit seinen Unruhen getäuscht. Der Absatz schwand so, dass die Direction sich genöthigt sah, vom Staate Vorschüsse zu verlangen, welche noch nicht zurückgezahlt waren, als Baron Leithner 1854 starb. Trotzdem hatte man versucht, sich auch künstlerisch einigermassen zu behaupten, und mit Hülfe der alten noch vorhandenen künstlerischen Kräfte die Londoner Ausstellung von 1851 und die deutsche Industrieausstellung in München vom Jahre 1854 beschickt.

Viel war es nicht, was noch von Künstlern übrig war, und noch viel weniger war Geschmack und Kunsturtheil vorhanden, ein Fehler, an dem übrigens nicht Wien allein, sondern die ganze Zeit, die ganze Kunstindustrie krankte. Der Verfall auch in dieser Beziehung datirt, wie schon angegeben, noch aus der Periode Niedermayr's, insbesondere aus seinem letzten Jahrzehnt.



5. Periode, Katalog II. 271. 273.



Für das Auge des Laien hatte Niedermayr vielleicht Höheres geleistet, d. h. er verlangte von der Porzellanmalerei Aufgaben, welche über die Grenzen des Materials hinausgingen. Sorgenthal hatte sich durchweg bemüht Geräth zu schaffen, so schön und so reich verziert wie nur möglich. Abgesehen von der Biscuitplastik, die sich schon unter ihm befreit hatte, scheint er ganz in diesen Grenzen geblieben zu sein. Unter Niedermayr entstanden natürlich auch dergleichen Arbeiten, wie z. B. eine Reihe Vasen mit den Gemälden des Rubens'schen Decius-Cyklus in der Liechtenstein-Galerie, gemalt von Liep, noch zu dem Schönsten gehört, was die Fabrik in dieser Art geleistet hat. Aber Niedermayr blieb nicht dabei stehen. Er wollte mit der Malerei wetteifern, und so entstanden auf kleineren und grösseren Porzellantafeln selbst eine Reihe Gemälde, die eben mit dem gleichen Ziele und den gleichen Gegenständen, selbst religiösen, die Ansprüche der Oelgemälde erheben, deren Copien sie doch nur in den weitaus überwiegenden Fällen sind. Man sieht nicht ein, warum dergleichen mit mehr Schwierigkeit, Gefahr und Unbequemlichkeit auf Porzellan ausgeführt werden muss. So wurden Material und Technik zu forcirten Leistungen gezwungen.

Dieses Schicksal traf noch insbesondere die Blumenmalerei, von der eine Anzahl Tafelgemälde im Oesterreichischen Museum erhalten sind. Wenn man solche Gemälde als Ziel stellt, so kann man die Blüthe der Blumenmalerei für die Wiener Fabrik in die Niedermayrische und nicht in die Sorgenthalische Periode versetzen. Anfangs hielten sich diese Blumengemälde im Stil der alten Meister, copirten auch einzelne derselben wie von van Huysum und Rachel Ruysch; bald aber wurden sie selbständiger und mit der Selbständigkeit gemäss dem Zeitgeschmack bunter und bunter. Da die Blume alsbald im neunzehnten Jahrhundert fast das einzige Motiv der Decoration wurde, so hatten jene Arbeiten allerdings das Verdienst die Geschicklichkeit des Künstlers zu erhalten, andererseits leisteten sie aber auch dem rohen Naturalismus Vorschub, der gerade auf Grundlage der Blumenmalerei die kunstindustriellen Arbeiten während vier oder fünf Jahrzehnte so unerträglich gemacht hat.

Aber schon bevor dieser naturalistische Blumengeschmack alles überwuchert, lässt sich das beginnende Verderben an den feineren und leichteren Gegenständen nachweisen. Das gilt nicht sowohl von den Formen als von der gemalten Decoration. Die Geschirrformen der Sorgen-

thalischen Periode litten, wie oben ausgeführt, an zu grosser Steifheit und Geradlinigkeit; seit dem Jahre 1810 etwa kommt vielmehr wieder etwas Schwung der Linien hinein mit mehr oder weniger ausgesprochener Benützung antiker Thongefässe. Aber diese zuweilen recht hübschen Formen verschwanden meistens wieder vor abgelebten Rococomotiven. Nicht so ist es mit der Decoration der sogenannten leichten Dessins. Hier gab es seit 1805 keinen Fortschritt mehr. Vielmehr kann man schon sehr bald beobachten, wenn man die nach wie vor mit der Jahreszahl bezeichneten Gefässe vergleicht, wie die Freiheit der Phantasie, der Reichthum der Erfindung, die liebenswürdige Eleganz der Zeichnung nachlassen. Die ornamentalen Compositionen werden ärmer, ungefälliger und sodann durch das Hinzutreten der naturalistischen Blume roher und plumper, bis diese letztere Verzierung noch allein herrscht. Auch die kleinen genrehaften oder landschaftlichen Gemälde verschwinden mehr und mehr.

Was noch unter Niedermayr unbewusst durch die Strömung der Zeit geschah, das wurde unter seinen Nachfolgern von oben her noch unterstützt. Die Vernachlässigung der Kunst, die Verfolgung lediglich geschäftlichen und materiellen Vortheils, wie oben schon dargestellt worden, wurde Tendenz. Sie bedachten nicht, dass sie damit die Existenz der Fabrik selbst untergruben. Sobald, wie es in neuerer Zeit geschehen, der nationalökonomische Satz angenommen war, dass der Staat kein Fabrikant ist, so hatte die Fabrik nur noch eine Berechtigung als Kunstanstalt, welche ideale Ziele verfolgt, den anderen Concurrenten mit Versuchen und Mustern voraufgeht und die kunstvolleren Gegenstände, zu denen die Privatfabrik sich nicht zu erheben wagt, für sich nimmt. Dass hiermit auch ein geschäftlicher Vortheil verbunden sein kann, hat die Verwaltung Sorgenthal's gezeigt. Diese Berechtigung wurde ihr von den folgenden Directoren durch Befolgen des rein geschäftlichen Weges genommen.

Kostete die Fabrik dem Staate nichts, so brachte sie ihm auch keinen Gewinn, weder einen materiellen noch einen idealen. Sie liess die Kunst verfallen und die Künstler aussterben; neue traten nicht wieder an ihre Stelle, da bei der eingeschlagenen Richtung kein Bedürfniss darnach war. Höchstens gab es noch Blumenmaler in naturalistischer Richtung, mit welcher Decorationsart man vollkommen aller Kunst zu genügen glaubte. Für grössere oder bedeutendere Aufgaben, die der Hof zuweilen verlangte, wurden allenfalls griechische Vasenformen copirt oder

adaptirt und mit Blumen geschmückt. Ein sehr interessantes und charakteristisches Beispiel dieser Art entstand in den Jahren 1821 bis 1824. Der Hof beabsichtigte dem Könige Georg IV. mit einem grossen Speiseservice ein Geschenk zu machen, und es wurde mit aller Kunst von den ersten damaligen Kräften hergestellt, ein volles Speiseservice, ausgestattet mit Fruchtschalen und einer Anzahl grosser Vasen, welche antike Krater- oder Amphorenform hatten. Die Verzierung bestand in drapgelben Rändern und Gründen mit reicher Vergoldung und naturalistischen Blumen und Blumenbouquets in freier Anordnung. Von jenen berühmten und ausgezeichneten „leichten Dessins", wie sie kaum zehn Jahre vorher noch so vortrefflich gewesen waren, zeigt sich keine Spur mehr. Form, coloristische Haltung, Ornamentation, alles gleich schwerfällig. Es kam nicht zu diesem Geschenk — man hatte vergebens einen Besuch des Königs erwartet, und wie es heisst, hatte dieser einige Körbe Tokayer vorgezogen. Später, da man wegen des Namenszuges sonst keinen Gebrauch von diesem Service machen konnte, wanderte es getheilt mit der ostasiatischen Expedition nach Siam und Japan. Ein Rest blieb dem Oesterreichischen Museum.

Nach dem Tode Leithner's gab es in der Fabrik ein Interregnum. Erst am 6. Januar 1856 wurde Alexander Löwe, General- und Hauptprobirer im Münzamte, zum Director der Fabrik ernannt. Obwohl Löwe seinen Studien nach Chemiker, war er es doch, der des gemachten Fehlers inne wurde und erneuert der Fabrik eine künstlerische Richtung zu geben trachtete. Doch fehlte es ihm an Unterstützung und somit an den Mitteln, um in energischer Weise vorzugehen. Da die Tradition mit der idealen Periode Sorgenthal's und Niedermayr's längst unterbrochen war, so musste von Neuem begonnen werden. Es fehlte an Künstlern für das Porzellan, es fehlte an Modellen und Vorbildern in Form und Ornament, es fehlte selbst an einem Kunststil, an den man sich anlehnen konnte. Indessen geschah, was möglich war. Ein vorzüglicher Arcanist, der Chemiker Kosch, der noch heute als Leiter des chemischen Laboratoriums am Oesterreichischen Museum auf dem Gebiete der Kunstindustrie thätig ist, unterstützte die Bestrebungen in ausgezeichneter Weise, brachte das erhabene Gold, einst die Specialität von „Alt-Wien", wieder zur Anwendung und wusste auch den Ueberdruck lithographischer Ornamente mit Emailfarben auf Porzellangeräth zur praktischen Verwerthung zu

bringen. Die alten Zeichnungen der Fabrik, die noch einen wahren Schatz reizender Ornamentationen enthalten, wurden gesammelt und zum Theil wieder verwendet, ein kleines Museum von Porzellangegenständen verschiedener Fabriken, wofür so gut wie gar keine Mittel zu Gebote standen, geschaffen und endlich eine Kunstbibliothek angelegt. Statt der berufenen Porzellankünstler musste man sich einstweilen an Architekten wenden, die zwar auf diesem Gebiete langweilige Formen zu schaffen pflegen, aber immerhin noch bessere, als was neben ihnen gemacht wurde. Insbesondere verdankt die Fabrik noch dem Architekten und Decorationszeichner Anton Groner eine Anzahl hübscher Decorationen für Tassen und Teller.

Aber alle diese Bemühungen, welche bei dem erwachten neuen Eifer für die Kunstindustrie, bei den neu gegründeten Museen und Schulen zur Hebung des Geschmacks im Gewerbe wie im Publicum, ohne Zweifel zu einem günstigen Resultat geführt hätten, sollten umsonst sein. Die Geschmacksreform unserer Tage, deren Nothwendigkeit und Nützlichkeit heute in aller Bewusstsein und Ueberzeugung lebt, war damals vor der zweiten Londoner Ausstellung (1862) noch nicht von England auf den Continent herübergekommen. Wenige Jahre später hätte man wahrscheinlich anders geurtheilt. War es die Concurrenz der Privatfabriken gewesen, welche zuerst gegen das Jahr 1820 den Absatz der kaiserlichen Fabrik geschädigt hatte, so war es nun auch dieselbe, welche sie ganz zu Falle brachte.

Mit Benützung des Grundsatzes, dass eine Staatsfabrik keine Berechtigung hat, wurde im ersten Reichsrath unter dem Ministerium Schmerling der Antrag auf Aufhebung der Fabrik gestellt. Der Antrag wurde angenommen, das Ministerium stimmte zu, und bis zum Jahre 1864 wurde die völlige Auflösung der Fabrik durchgeführt. In Hof und Publicum folgte allgemeines Bedauern, das umsomehr wuchs, je weniger in den folgenden Jahren die österreichischen Privatfabriken zu künstlerischen Reformen sich geneigt zeigten.

Wenige Jahre darauf sollte die beiden anderen berühmten deutschen Staatsfabriken, die von Meissen und Berlin, das gleiche Schicksal treffen. Es handelte sich bei beiden um einen Neubau, und der Moment wurde von ihren Gegnern benutzt, um mit Berufung auf den Wiener Vorgang auch ihre Aufhebung zum Beschluss zu bringen. Schon war die Gefahr

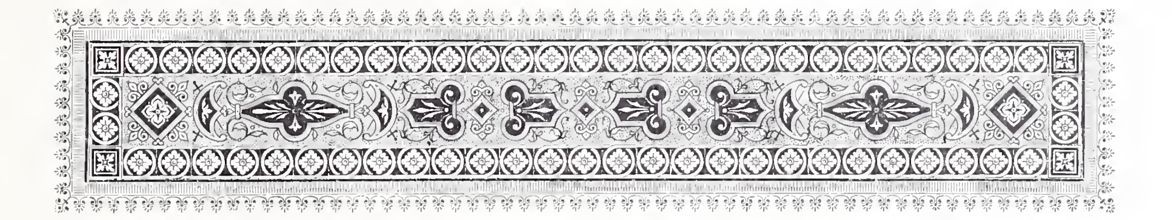
auf dem höchsten Punkte, da ging — merkwürdiger Weise — gerade der Anstoss von Wien aus, welcher sie rettete, die eine wie die andere. Heute sind sie unter guter Führung, ganz in Einstimmung mit der Richtung der Zeit, zu neuer Blüthe erweckt.

Die Wiener Fabrik dagegen ist und bleibt aufgehoben, aber nicht vergessen. Was sie an künstlerischen Dingen hinterlassen hat, sowohl an ihren eigenen Werken, darunter eine Anzahl grosser Blumengemälde sich auszeichnen, sowie an künstlerischen Sammlungen, an Zeichnungen und Modellen, das ist alles in das Eigenthum des Oesterreichischen Museums übergegangen, welches somit der Erbe geworden ist. Was sie sonst Gutes geschaffen hat, insbesondere ihre Werke aus der Sorgenthalischen und dem Anfange der Niedermayrischen Periode, das ist heute Antiquität geworden, wird gesucht und mit weitaus erhöhten Preisen bezahlt. Es hat sogar eine neue Industrie hervorgerufen, eine Fabrication von Imitationen und Fälschungen, wie sie Anfangs war, die sich heute aber bereits fast zu einem eigenen Zweige der Kunstindustrie emporgeschwungen hat. Vortreffliche Nachbildungen sind aus der Fabrik des alten Moriz Fischer von Herend hervorgegangen, der aber den Stolz gehabt hat, seine eigene Marke neben die der Wiener Fabrik zu setzen. Nicht so andere. Aus der Hinterlassenschaft der Fabrik, die ausverkauft wurde, war eine Menge weisses Porzellangeschirr, das zum Theil ältere Formen hat und schon mit der blauen Marke versehen war, gegen den alten Grundsatz der Fabrik unter das Publicum gekommen. Dieses wurde in alter Weise mit den alten Mustern bemalt und so in den Antiquariats- und Kunsthandel gebracht. Da Material und Marke echt sind, so ist die Fälschung mitunter äusserst schwer zu entdecken, und man kann sie oft nur herausfinden, indem man die eingedrückte, gewöhnlich neue Jahreszahl mit dem Stil des Ornaments und der Malerei vergleicht. In Ermangelung weissen und bezeichneten Porzellans sucht man auch alte, minder gut decorirte Gegenstände, schleift die Malerei ab und malt neue in reicherer und geschätzterer Art darauf. Auch hat es ja keine Schwierigkeit, neue Gegenstände in alten Formen mit der blauen Marke und eingedrückter Jahreszahl für diese Porzellanmaler zu fabriciren, nur ist dann das Material kein echtes und das Kennerauge entdeckt leichter, was geschehen ist. Die Wiener Marke ist vogelfrei geworden, man braucht sie hier und anderswo; wer will, bedient sich ihrer. Freilich

eine Fabrik ist nicht mehr da, welche sie als Eigenthum in Anspruch nehmen und den Gebrauch verwehren kann; aber sie ist ein Staatswappen, das Wappen von Nieder-Oesterreich und nicht ein Bienenkorb oder sonst etwas.

Im Uebrigen mag man dieser neuen Fabrication von Porzellan in Alt-Wiener Art manches Gute nachrühmen. Sie beschäftigt eine Anzahl geschickter Porzellanmaler, die wie ausgestorben waren, und hat das erhabene Wiener Gold und all die alten reizenden Dessins der Epoche von 1790 bis 1810 wieder in das Leben gerufen und führt sie zum Theil ganz vortrefflich aus. Und endlich hat sie das Verdienst, den Ruhm von „Vieux Vienne“ aufrecht zu erhalten.





# Beilage

zur

## Geschichte und Technik der k. Porzellanmanufactur.

Auszug aus:

### Benjamin Scholz, Ueber Porzellan und Porzellanerden, vorzüglich in den österreichischen Staaten.

In: Jahrbücher des k. k. polytechnischen Institutes in Wien. I. Bd. (2. Aufl.) 1824. p. f. ff.

Die Gebäude der Fabrik schliessen gegenwärtig in sieben Höfen einen Flächenraum von 3762 Quadratklafter ein. Sie zählt gegenwärtig 42 liegende und zwei runde Starkbrennöfen, zwei grosse Verglühöfen und acht Emailöfen. Sie beschäftigt, ausser den Beamten, in ihren vier Abtheilungen bei 500 Arbeitsindividuen. Diese vier Abtheilungen sind: die Fabrication, wozu das Schlemmen, Massamachen, Kapseldrehen, Glasuren, Holzzubereiten und das Brennen gehört, die Weissdreherei, die Bildnerei und die Malerei, welche in die Unterabtheilungen der Blaumaler, der Ornamentisten oder Dessinmaler, der Blumenmaler, dann der Historien- und Landschaftsmaler zerfällt. Dieses Arbeitspersonale verbraucht täglich 1550 Pfund Porzellanmasse, 19.000 Pfund Kapselmasse......

Die Producte bestehen grösstentheils in Tafel- und Kaffeegeschirren. Von ersteren hat die Fabrik schon in manchen Jahren 800 vollständige Service für 12—60 Personen verkauft, von denen der grösste Theil blau ordinär, vielleicht der vierte Theil leicht verziert, über 50 aber reich vergoldet und bemalt waren. Die Zahl der verkauften ordinären, blaugeränderten Teller hat jährlich über 50.000 Stück, ja einmal sogar über 60.000 betragen, sowie die der blauen Schüsseln über 6000 Stück. Die Zahl der verkauften Frühstückservice ist verhältnissmässig noch grösser.

Als Arbeitsmaterialien braucht die Fabrik Porzellanerde oder Kaolin, welche sie von Passau, von Prinzdorf in Ungarn und von Brenditz in Mähren bezieht; eisenfreien Quarz, der von Schildern im V. O. M. B. herbeigeschafft wird, und Gips, den man ihr aus dem Salzburgischen zuführt. Der Thon zu den Kapseln kommt von Göttweih, Pöchlarn und Dross in Oesterreich unter der Enns.

Die drei genannten Porzellanerden werden gestossen und durch Sieben von den gröberen Unreinigkeiten befreit. Dann werden sie sorgfältig geschlemmt. Die geschlemmten Erden werden getrocknet, dann gestossen und gesiebt und kommen so in der Form eines feinen Mehls in die Mengkammer. In der Mengkammer versetzt man diese Ingredienzen nach genau bestimmten Verhältnissen. Zu fünf bis sechs Theilen Porzellanerde oder Kaolin kommen ein Theil Feldspath, ein Theil Quarz und ein drittel Theil Gips. Zu der Masse, welche für Bildwerke und Biscuit bestimmt ist, kommt ein etwas grösseres Verhältniss von Feldspath als Flussmittel. Die so versetzten Materialien lässt man zur inneren Vermengung mit etwas Wasser angemacht unter einem mittelst einer Rossmühle bewegten Mühlsteine breiartig dreimal durchgehen. Den dünnen, feinen Brei, welcher Geschleder heisst, trocknet man dann, zerklopft ihn wieder, bringt ihn mit einer hinlänglichen Masse frischen Geschleders zu einem steifen Teige, formt ihn in Ballen, schlägt diese in Fässer und überlässt sie an einem mässig feuchten Orte durch ein ganzes Jahr einer eigenen, der Fäulniss ähnlichen Gährung, die man das Rotten heisst. Die durch das Rotten plastischer gewordene Masse wird mit den von den Drehern abfallenden Theilen oder dem Geschnitze, wenn solches vorhanden ist, vermengt, auf steinernen Tafeln dreimal durchgeschnitten und wie ein Teig geknetet und geschlagen, um alle gröberen, verunreinigenden Theile auszuscheiden, ja selbst die eingeschlossene Luft auszutreiben und sie dadurch möglichst gleichartig zu machen. Jeder Massamacher versieht die von ihm zubereiteten Massaballen mit seinem Zeichen, und gibt sie so an eine bestimmte Zahl ihm zugewiesener Weissdreher ab, die nur von ihm mit Massa versehen werden.

Die auf der Töpferscheibe gedrehten oder in Gipsformen geformten oder auf beide Arten zugleich erzeugten Waaren werden lufttrocken gemacht, geputzt und dann in eigenen Oefen verglüht, d. h. einer Rothglühhitze von 8—10$^0$ des Wedgwood'schen Pyrometers ausgesetzt, wodurch sie wohl an Festigkeit gewinnen, aber die Eigenschaft Wasser einzusaugen noch im vollen Masse behalten. Was blau gemalt werden soll, erhält diese Farbe gleich nach dem Verglühen in der Blaumalerei mittelst gerösteten und in Wasser fein geriebenen Kobalts.

Das verglühte Porzellan, es mag nun blau gemalt worden sein oder nicht, kommt zum Glasuren. Die Glasurmasse, welche sich von der Porzellanmasse nur durch ein grösseres Verhältniss des Flussmittels unterscheidet und durchaus keine metallischen Theile enthalten darf, besteht aus gleichen Theilen, fein gepulvert, von verglühtem Porzellan und Quarz. Diesen zwei Ingredienzen wird als Flussmittel kohlensaurer Kalk, der von Maria-Zell in Obersteiermark bezogen wird, in vier verschiedenen Verhältnissen zugesetzt, je nachdem sie streng- oder leichtflüssiger werden

soll. Diese drei Materialien werden trocken zusammengemengt, auf einer Handmühle einmal abgerieben und geschlemmt. So kommt die Glasur nun in grosse, mit reinem Wasser gefüllte Bottiche, wo sie beim Gebrauche mit einem Stocke zu einer trüben Flüssigkeit aufgerührt wird, in welche die verglühte Waare eingetaucht oder durch welche sie nur gezogen wird. Kaum hat die Waare diese trübe Flüssigkeit verlassen, so sieht sie wieder ganz trocken und wie mit einem feinen Staube (der die blaue Malerei verschwinden macht) bedeckt aus, weil das Wasser eingesogen worden, die darin schwebende Glasurmasse aber auf der Oberfläche wie auf einem Filtrum gleichförmig verbreitet zurückgeblieben ist.

Nachdem die Glasur an einigen Stellen mit dem Pinsel ergänzt, von anderen, um beim Starkbrennen das An- und Zusammenschmelzen zu vermeiden, abgeschabt worden ist, werden die Gefässe in die aus dem feuerfesten Thon verfertigten Kapseln auf eigene Untersätze, die auch aus Kapselthon gemacht, aber zur Verhinderung des Anfliessens der darauf stehenden Porzellanstücke mit feinem Quarzsande bedeckt werden, gestellt; die Kapseln werden verschmiert und das Porzellan kommt nun so in den Starkbrennofen. Kaffeebecher und Tassen und mehrere andere Stücke, die man vollkommen rund erhalten will, werden zu zwei und zwei mit den Rändern auf einander gestellt, jedoch zur Verhinderung des Anschmelzens mittelst eines kleinen Kranzes aus demselben mit feinem Quarzsand bestrichenen Thon getrennt gehalten. Was Biscuit werden soll, z. B. Statuen, Büsten, welche durch die Glasur das marmorähnliche Ansehen, und durch ihr Zusammenfliessen in den tieferen Stellen und Eindrücken die Schärfe der Züge und den grössten Theil ihrer Schönheit verlieren würden, kommt ohne Glasur in das Starkfeuer. Jedes grosse Stück, als Schüsseln, Teller, Töpfe und dergl., hat eine eigene Kapsel; von kleinen Stücken, z. B. Kaffeeschalen, kommen mehrere in eine Kapsel.

Weil die Versuche, die strengflüssige Wiener Porzellanmasse in runden Oefen zu brennen, kein günstiges Resultat ergeben haben, so ist man mit geringen Abänderungen bei den liegenden oder langen Oefen stehen geblieben, deren sich die Fabrik beinahe seit ihrer Entstehung bedient.

Die Besetzung des Ofens wird in den Ober- und Untereinsatz eingetheilt. Der Untereinsatz zählt acht Reihen, die von der Feuerseite gegen die Schlotseite hinter einander stehen. Jede Reihe besteht aus fünf in den für den Luftzug nothwendigen Zwischenräumen neben einander stehenden Kapselsäulen, wovon in jeder wieder vier Kapseln über einander stehen, also im Ganzen aus 160 Kapseln, wovon die ersten, wegen der zu heftigen und ungleichen Wirkung des Feuers, leer gelassen, die übrigen aber mit kleinen Stücken, als: Becher, Tassen und dergl. gefüllt sind. Auf diesen wird dann der Obereinsatz so gestellt, dass die Flamme um jede Kapselsäule frei hinspielen kann; er enthält in 80—90 Kapseln ebenso viele grosse Porzellanstücke, als: Schüsseln, Teller, Töpfe u. s. w.

Nach den mit Wedgwood's Pyrometer gemachten Versuchen steigt die Hitze in den zwei ersten Reihen von 150—160°, in der dritten und vierten Reihe von 130°

bis 140°, in der fünften und sechsten von 120—130°, in der siebenten und achten von 110—120°. Je nachdem die Geschirre in einer von den ersteren oder letzteren Reihen gebrannt werden sollen, müssen sie mit einer streng- oder leichtflüssigen Glasurcomposition versehen werden. Diese acht Reihen nehmen nur sieben Schuh von der ganzen Länge des Ofens ein; in dem noch übrig bleibenden Raume von fünf Schuh ist die Hitze schon zu schwach, als dass sich die Wiener Porzellanmasse darin gar brennen liesse; er wird daher entweder mit schon gebrauchten, etwas beschädigten Kapseln gefüllt oder zum Brennen von feuerfesten Ziegeln benützt.

Nach dem Einsetzen wird die Einsatzthüre vermauert bis auf eine kleine Oeffnung, durch welche man zu den drei kleinen, die glasirten Probescherben enthaltenden Kapseln gelangen kann; diese Oeffnung ist auch während des Brennens mit einem Zapfen (Stöpsel) geschlossen. Das Einsetzen beschäftigt zwei Arbeiter einen ganzen Tag.

Am folgenden Tage fängt man zu feuern an. Man verstärkt das Feuer nur allmälig, so dass erst nach drei Stunden der ganze Feuerherd mit Holz belegt ist. Nach 12—16 Stunden ist die Flamme gewöhnlich rein und das Innere des Ofens ganz weissglühend. Wenn nun die bei dem Probezeichen herausgenommenen Scherben eine ganz glatte und rein geflossene Glasur zeigen, so ist das Porzellan gar und der Brand geendigt. Jeder Brand kostet 2¼ bis dritthalb Klafter Holz. Die Dauer des Brennens und die dazu nothwendige Holzmenge ist übrigens von der Beschaffenheit der Witterung, des Windes, des Ofens, des Holzes und von dem Fleisse des Brenners abhängig. Der Ofen braucht drei Tage zum Abkühlen; dann nimmt man durch die schon früher aufgebrochene Einsatzthüre die Waaren heraus und sortirt sie, weil in so hohen Feuergraden immer einiges verzogen, gekrümmt, gesunken, durch darauf gefallene Kapseltheilchen verunreinigt sein muss, in gute Waare, Ausschuss und Povel. Man kann annehmen, dass im Durchschnitt von 400 Tellern 60 zu Ausschuss werden. Manche mit abgeschmolzenen Kapseltheilen verunreinigte Stücke werden durch eigene Glas- oder Steinschneider abgeschliffen und brauchbar gemacht; auf diese Weise wird auch jenen Punkten, auf denen sie während des Brennens standen, die Rauhigkeit genommen. Die blaue Malerei wird nun unter der durchsichtig gewordenen Glasur wieder sichtbar. Das Wiener Porzellan verliert beim Starkbrennen ein Siebentel am Umfange, worauf bei der Bereitung von Sachen, die ein bestimmtes Mass halten sollen, geachtet werden muss.

Das blaue Porzellan ist nun fertig und Kaufmannswaare; das weisse Porzellan aber wird auf der Glasur theils mit Metallen, theils mit Metalloxyden, die mit einem Flussmittel versetzt und mit gereinigtem Terpentinöl zu einer mit dem Pinsel zu handhabenden Masse angemacht sind, bemalt. Die Farben werden dann in den 2½ Schuh hohen und langen, zwei Schuh breiten Muffeln, wovon jeder Emailofen zwei enthält, theils mit Holz, theils mit Kohlen bei einer Temperatur von 14—18° Wedgwood, bei welcher das Farbenflussmittel schmilzt und sich mit der Porzellanglasur innig verbindet, eingebrannt. Nach drei Stunden sind gewöhnlich die Muffeln und alle darin befindlichen Stücke weissglühend, und der Brand ist, wenn die herausgenommene Probe gut befunden wird, geendigt. Jene Stücke, die eines öftern Uebermalens bedürfen,

werden in Kohlenemailfeuer gebrannt; auch sehr zarte Farben, wie: rosenroth, purpur, violett, gerathen in diesem besser. Das Einbrennen der Farben in den mit Holzkohlen von allen Seiten belegten Muffeln ist schon in einer halben Stunde beendigt; die Stücke sind aber dem Zerspringen und Misslingen mehr ausgesetzt als in den mit Flammenfeuer geheizten Muffeln.

Die Fabrik besitzt 36 Hauptfarben, durch deren Vermischung und Behandlung eine grosse Menge Nebenfarben hervorgebracht werden können. Unter diesen Farben sind nur drei, welche ohne merkbare Veränderung das Starkfeuer aushalten: Uranschwarz, Kobaltblau und Chromgrün. Man macht aber nur vom Kobaltblau Gebrauch, um auf die eben beschriebene Art unter der Glasur zu malen. Mit einigen Farben, z. B. Goldpurpur und Kobaltoxyd, kann man über andere malen; andere, z. B. Schattirgrün aus Kupferoxyd, werden blos zur Unterlage und Schattirung von diesen, daher mit wenig Fluss versetzt, gebraucht. Die leichteren Nuancen werden in einer, die dunkleren Farben in zwei, drei, auch vier Lager aufgetragen. In höchst fein vertheiltem, rein metallischem Zustande werden blos Platin, Gold und Silber gebraucht, die man übrigens wie Farben behandelt. Sie kommen matt wie eine braune oder graue Farbe aus dem Feuer und erhalten ihren metallischen Glanz erst durch das Poliren mit den Achatsteinen. Die Vergoldung, welche matt bleiben soll, kommt nach dem Poliren noch einmal in's Emailfeuer. Die Verzierungen von erhabenem Golde werden auf das schon einmal gebrannte und polirte Gold mit dem Pinsel wie eine Farbe aufgetragen. Durch Wiederholung der Arbeit kann man diese Verzierung so erhaben machen, dass sie wie Basreliefs aussehen. Die Malereien mit Gold, welches durch Quecksilber gefällt worden ist, sind dem Bronze ähnlich. Die Schönheit der Farben hängt von der Feinheit der Metalle oder Metalloxyde, von der Qualität und Quantität des Flusses, von der Beschaffenheit des Terpentinöls, von dem beim Auftragen verwendeten Fleisse und von dem Einbrennen ab. Eine vorzügliche Schwierigkeit bei Kunstgemälden auf Porzellan besteht darin, dass die meisten Farben sich im Feuer verändern und der Künstler also den Effect seiner Arbeit nicht sogleich während des Fortganges derselben beurtheilen kann, sondern mit der Phantasie voranschreiten und sich vorstellen muss, in welchem Zustande sein Werk aus dem Feuer kommen wird. Deswegen ist für die Porzellanmalerei eine besondere Künstlerschule nothwendig. Man hat jener Schwierigkeit einigermassen dadurch abgeholfen, dass man die Metalloxyde mit ihren Flüssen versetzt, vorher brennt und dann wieder fein reibt. Manchmal gehen ganz fertige Kunstarbeiten, woran die Künstler Monate lang gearbeitet haben, im letzten Emailfeuer zu Grunde und werden zu Scherben.....

Am vollkommenen Porzellan sucht man folgende Eigenschaften:

1. Blendende Weisse ohne einen merklichen Stich in's Gelbe, Blaue oder Graue mit einem eigenen Grade angenehmer Durchscheinbarkeit.

2. Eine glatte, nicht wellige, rein spiegelnde Oberfläche.

3. Einen weissen, weder glasigen noch erdigen, sondern einen glatten, feinen, nur etwas glänzenden, den Erden im Zustande der halben Auflösung eigenen Bruch.

Die Bruchflächen dürfen Feuchtigkeit nicht im Geringsten einsaugen und daher auch nicht an die Zunge kleben.

4. Einen reinen, angenehmen Klang, welcher ein Beweis von der Gleichförmigkeit der Masse, der gehörigen Bearbeitung und Auflösung ist.

5. Eine solche Härte, dass man mit dem Stahl Funken daraus schlagen kann.

6. Die Fähigkeit, Abwechslungen von Hitze und Kälte wenigstens bis zu dem Grade zu ertragen, dass man in ein kaltes Gefäss kochendes Wasser giessen und Wasser darin über einer Weingeistflamme zum Kochen bringen kann.

7. Unschmelzbarkeit in den höchsten Ofenfeuergraden.....

8. Die Glasur muss ein vollkommen durchsichtiges, möglichst farbloses, sehr hartes Erdenglas ohne Bläschen sein und sich allmälig in die ihr homogene Masse des Porzellans selbst verlieren, so dass es zwischen beiden keine scharfe Grenze gibt, die Glasur folglich nicht abspringen kann.

9. Die Farben müssen mit den gehörigen Flüssen bei einem angemessenen Feuersgrade eingebrannt sein, so dass sie nicht abspringen oder leicht abgewetzt werden können, und nur mit dem Porzellan selbst zu Grunde gehen. Dasselbe gilt auch von der Vergoldung, welche übrigens nicht gar zu dünn aufgetragen sein muss. Malerei und Vergoldung müssen auch den gehörigen Spiegel besitzen.

10. Schöne, gefällige, zweckmässige Formen; dünne Bearbeitung, theils wegen des Durchscheinens, theils wegen der Leichtigkeit oder auch als ein Beweis der grossen Plasticität der Masse, welche diese nur durch ein grösseres Verhältniss von Thonerde erhalten kann. Von diesem grösseren Verhältniss der Thonerde hängen wieder sehr viele andere gute Eigenschaften ab.



# II. ABTHEILUNG.

# DIE SAMMLUNG

VON

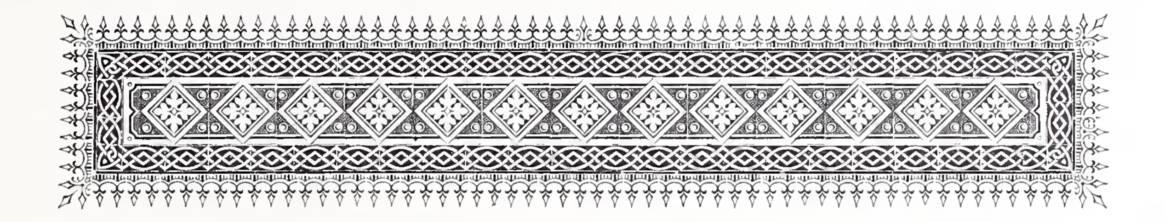
## ARBEITEN DER WIENER PORZELLANFABRIK

IM

## K. K. OESTERREICHISCHEN MUSEUM.







## I. Arbeiten aus dem 18. Jahrhundert.

1. Teller, 2 gleiche Stücke, in der Mitte ein fürstliches Wappen mit einem Thurm und dem goldenen Vliess; um den Rand Blüthenzweige in japanischer Art. 1720—1730. (3835, 3836.)
   Durchm. M. 0·23.
2. Topf, mit Deckel und zwei Henkeln, verziert mit Blumenfestons, die an rothem Band von Genien getragen werden; Silberverzierung am Rande. 1720—1730. (3823.)
   H. mit Deckel. M. 0·28.
3. Theetopf, mit Henkel, Deckel und Ausgussröhre, verziert mit zwei Bildern, Knabe mit Schwan und Hund, und Ornamenten in Roth, Blau und Gold. 1720—1730. (3833.)
   H. M. 0·10.
4. Tasse und Unterschale, verziert mit kleinen, bacchantischen Kinderscenen und fliegenden Amoretten mit Blumen. Auf der unteren Seite der Schale in Roth die Inschrift: A. Bottengruber f. Viennae 1730. (1622.)
   H. der Tasse M. 0·074, Durchm. der Schale M. 0·132.
5. Teller, mit eingepressten Ornamenten auf dem Rande, verziert in Blau mit einer chinesischen Landschaft in der Mitte. Auf der Rückseite die Inschrift in Blau: Vienne 10. Martij 1732. (1645.)
   Durchm. M. 0·27.
6. Thee-Kanne, mit Ausguss, Deckel und Bügel darüber, verziert mit Ornamenten und kleinen Blumen in verschiedenen Farben. Um 1730 (6235.)
   H. M. 0·133.
7. Topf, mit zwei Henkeln, Form und Rand gerippt und wellig eingebogen; verziert mit Ornamenten in Roth, Gold und Grün; desgl. mit Silber um den Rand. Um 1730. (3822.)
   H. M. 0·165.

8. Schüssel, mit welligem Rande, verziert mit Ornamenten um den Rand, in der Mitte mit verschiedenen zerstreuten Blumen in bunten Farben, auf der Rückseite mit einigen Blüthenzweigen in Roth. Um 1730. Bezeichnet W. (8012.)
   Durchm. M. 0·40.

9. Tasse, mit Deckel und zwei Henkeln, verziert mit Ornamenten in Roth, Purpur und Gold. 1730—1740. (5197.)
   H. mit Deckel M. 0·11.

10. Tasse mit Unterschale, verziert im Innern der Schale wie auf der Tasse mit einer figürlich allegorischen Scene in einer Landschaft, im Innern der Tasse eine kleine Landschaft in Roth. 1730—1740. (6406.)
    H. der Tasse M. 0·38, Durchm. der Schale M. 0·128.

11. Wandleuchter, Platte mit chinesischer Malerei und zwei Figuren in Relief, dazu der Arm und der Kerzenhalter. Um 1730. (2770.)
    L. der Platte M. 0·25, Br. M. 0·22.

12. Schale, innen roth lackirt, aussen weiss, darauf Blumen und Figuren in chinesischer Art. Vor 1740. (6060.)
    Durch. M. 0·123, H. M. 0·06.

13. Teller, in der Mitte farbige Blumen, um den Rand rothe Ornamente mit Blumen in chinesischer Art dazwischen. Vor 1740. (4858.)
    Durchm. M. 0·22.

14. Suppenterrine, mit Deckel, verziert mit Ornamenten in Schwarz und Gold. Vor 1740. (4859.)
    H. M. 0·27, Durchm. M. 0·24.

15. Service, bestehend aus einer Theekanne, 2 Tassen und 3 Unterschalen, die Kanne mit Jagdscenen, die Tassen und Schalen mit Marine und Landschaft in Schwarz gemalt, mit wenigen Goldcontouren. 1730 bis 1740. (9548.)
    H. der Kanne M. 0·119. Durchm. der Tassen M. 0·078, Durchm. der Schalen M. 0·12.

16. Kanne, mit Deckel, Henkel und Ausgussröhre, Theekanne, verziert in Farben und Gold mit zwei figürlichen Scenen in chinesischer Art, Ornamente und Blumen. 1740 bis 1750. (3814.)
    H. M. 0·13.

17. Service, bestehend aus 5 Töpfen mit Deckeln, 5 ovalen Schalen, 4 runden Schalen, 10 tiefen Tellern, 29 flachen Tellern, zusammen 53 Stück, verziert mit zerstreut gemalten Blumen, gemalten kleinen Insekten, aufgepressten Reliefornamenten und bemalten, plastischen Blumen auf den Deckeln. Um 1750. (6097.)

18. Teller, verziert mit zerstreuten Blumen auf dem Rand und in der Mitte, etwas nach chinesischer Art. Um 1750. (6225.)
Durchm. M. 0·236.

19. Teller, verziert mit Blumen in Blau, Roth und Gold nach japanischer Art. Um 1750. (6199.)
Durchm. H. 0·232.

20. Terrine, mit Deckel, oval, mit zwei Henkelansätzen, auf vier Löwenfüssen, verziert mit Reliefornament und Blumen in Purpur. Um 1750. (4763.)
L. M. 0·31.

21. Theetopf, Rococoform mit Henkel und Ausgussröhre, welche in einen Thierkopf endet, verziert mit verschiedenen Blumenmalereien; auf dem Deckel ein Pinienzapfen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts. (6407.)
H. M. 0·085.

22. Vase (Topf), verziert mit zerstreuten Blumen und zwei grösseren Bouquets. Um 1750 bis 1760. (4047.)
H. M. 0·23.

23. Gefäss, Untersatz von Rococo-Ornament in Relief, darauf zwei korbartige, durchbrochene Gefässe; weiss. Um 1760. (5951.)
H. M. 0·082.

24. Tasse, mit Unterschale, verziert mit Rococo-Ornamenten in Gold und zwei kleinen figürlichen Malereien; auf der Unterschale ein brennendes Haus. Um 1760. (351.)
H. der Tasse M. 0·064, Durchm. der Schale M. 0·136.

25. Service, bestehend aus 2 Saucièren, 7 ovalen Schalen, 14 runden Schalen, 7 muschelförmigen Schalen, 14 Tellern, sämmtliche 44 Stück in Rococoformen, verziert mit gepressten Reliefornamenten, sowie mit zerstreuten in Farben ausgeführten Blumen. Um 1760 bis 1770. (6098.)

26. Deckel, als Knopf eine Citrone mit Blättern und Blüthen, herum vier gemalte kleine Blümchen. Um 1760. (5885.)
H. M. 0·064.

27. Service, bestehend aus 6 runden, 5 ovalen, 2 viereckigen und 2 dreieckigen Schalen, verziert mit zerstreuten farbigen Blumen, in der Mitte ein grösseres Bouquet; wellig geschweifter Rand Zusammen 15 Stück. 18. Jahrhundert. 2. Hälfte. (6099.)

28. Theetopf, mit Henkel und Ausgussröhre, welche in einen Thierkopf endet; verziert mit zwei Genremalereien (Bauernscene) und auf dem Deckel mit einer Frucht in Relief sowie mit einer kleinen Malerei. 18. Jahrhundert. 2. Hälfte. (7961.)
H. M. 0·105.

29. Messer und Gabel, zwei gleiche Paare, mit Porzellan-

griffen, welche mit Reliefornamenten und mit kleinen farbigen Blumen verziert sind. 18. Jahrhundert. 2. Hälfte. (6414.)
L. der Griffe M. 0·09.

30. Kanne, mit Deckel von sechseckiger Grundform mit Ornamenten in Blau; der Henkel zum Theil aus einem Thierleib gebildet, unterhalb des Schnabels eine Satyrmaske. 18. Jahrhundert. 2. Hälfte. (6469.)
H. M. 0·23.

31. Töpfchen (Dose), mit Deckel, verziert mit Blumen und mit Schnecken als Henkeln. 1770. (1871.)
H. mit Deckel. M. 0·094.

32. Schreibzeug, mit Blumen verzierte Platte mit Tintenfass und Sandfass; darauf sitzt ein Knabe mit einem Füllhorn. Um 1770. (3834.)
L. M. 0·23.

33. Dose für Schnupftabak, auf sämmtlichen äusseren Seiten, wie auf der inneren Seite des Deckels mit Blumen verziert; montirt mit vergoldetem Kupfer. Um 1770. (4046.)
L. M. 0·09.

34. Tasse, nebst Unterschale, auf der Unterschale ein Gitter zum Einsetzen der Tasse; verziert mit rothen Blumen und Blüthen. Wien. Um 1770. (4045.)
Durchm. der Schale M. 0·14.

35. Dejeuner, noch bestehend aus einer Kanne, einem Milchkännchen, einem Becher (Tasse) und dem Untersatz von geschweifter Rococoform, auf welcher sich eine Blume als Handgriff erhebt; sämmtliche Gegenstände mit farbigen Blumen und Ornamenten in Purpur verziert. 1770 bis 1780. (6224.)
L. des Untersatzes M. 0·33.

36. Tasse, mit Unterschale, bemalt mit Bouquets und zerstreuten Blumen; in der Untertasse ein durchbrochener Einsatz für die Tasse. 1770—1780. (2018.)
H. der Tasse M. 0·072, Durchm. der Unterschale M. 0·138.

37. Tasse, mit Unterschale, verziert mit einem Blumenbouquet und zerstreuten Blumen; in der Unterschale ein durchbrochener Einsatz für die Tasse. 1770 bis 1780. (6226.)
H. der Tasse M. 0·073, Durchm. der Unterschale M. 0·132.

38. Tasse, mit Unterschale, verziert in Blau mit Blumen und Chiffern, ausgeführt von der Hand der Kaiserin Maria Theresia. Unten die Inschrift in Gold: Wienn den 3. December 1781. (1608.)
H. der Tasse M. 0·045, Durchm. der Schale M. 0·132.

39. Tasse, mit Unterschale, verziert in Blau mit Blumen und Chiffern, ausgeführt von der Hand der Kaiserin Maria

Theresia. Unten die Inschrift in Gold: Wienn den 3. December 1781. (1607.)

H. der Tasse M. 0·045, Durchm. der Schale M. 0·136.

(Ein gleiches Paar mit 1608.)

40. Tasse, mit Unterschale, verziert mit kleinen landschaftlichen Bildern in Purpurroth. 1783. (2439.)

Durchm. der Unterschale M. 0·135, H. der Tasse M. 0·045.

41. Topf, platte, flache, schalenartige Form, mit Stiel und Deckel, verziert mit Goldornamenten und blauen Reifen. 1787. (6465.)

Durchm. M. 0·13.

42. Teller, verziert mit Goldornamenten, mit regelmässig vertheilten Blumen auf dem Rande, mit einem Blumenbouquet in der Mitte. 1788. (6234.)

Durchm. M. 0·24.

43. Untersatzschale eines Dejeuners, oval, mit durchbrochenem Rand, in der Mitte nach Art der antiken Vasengemälde mit schwarzen Figuren auf braunem Grunde. 1789. (8527.)

L. M. 0·412.

44. Kanne, mit Henkel, antike Form, lichtbraun grundirt und mit antiken Figuren in Schwarz und Weiss verziert. 1789. (5944.)

H. M. 0·115.

45. Teller, der Rand ornamentirt in Dunkelblau mit weissen und goldenen Ornamenten. 1789. (8650.)

Durchm. M. 0·248.

46. Teller, rother Rand mit gräcisirenden Ornamenten in Schwarz und Weiss. 1789. (8649.)

Durchm. M. 0·24.

47. Dejeuner, bestehend aus einem Untersatzteller, zwei Tassen (ohne Untertassen), einer Zuckerdose auf einem Dreifuss und zwei Kannen, gelblich grundirt, verziert mit Relief-Ornamenten, cameenartig, weisse Figuren auf blauem Grunde, nach dem Muster der Wedgwood-Arbeiten. 1789. (6900.)

L. des Untersatztellers M. 0·337.

48. Dejeuner für Chocolade, Untersatzteller mit durchbrochenem Rand, Tasse nebst Unterschale und Nachgusskännchen, verziert in Braun, Schwarz und Gold mit Ornamenten und antiken Figuren in Schwarz. 1789. (3821 *a.*)

L. des Untersatztellers M. 0·31.

49. Aufsatz, eine flache Schale mit Muschel- und Rococo-Ornament, dabei vier sitzende Kinderfiguren. Um 1780. (6514.)

H. M. 0·20, L. M. 0·41.

50. Figur, eine sitzende Frau, welche ein Gefäss auf ihrem

Schosse hält; weiss. Um 1780. (5921.)

H. M. 0·175.

51. Tasse, mit Unterschale, verziert mit zerstreuten Blumen, in der Unterschale ein durchbrochener Einsatz für die Tasse. Um 1780. (3790.)

H. der Tasse M. 0·073, Durchm. der Unterschale M. 0·135.

52. Gruppe, ein Mann in Rococotracht umarmt eine Frau, welche ein Kind auf dem rechten Arme hält; farbig. Um 1780. (1621.)

H. M. 0·21.

53. Gruppe, ein Herr sitzt an einem dreieckigen Tische; zu seiner Rechten ein Knabe mit einem Hunde, links ein Affe auf dem Tisch; farbig. Um 1780. (1620.)

H. M. 0·20.

54. Mädchenfigur von Biscuit, in der linken Hand eine Vase haltend, in der rechten eine Schale (ähnlich wie Nr. 7543). Copie nach einem Meissener Original. Um 1780. (7544.)

H. M. 0·20.

55. Mädchenfigur von Biscuit, in der linken Hand eine Vase haltend, in der rechten Hand den Fuss eines abgebrochenen Gefässes. Um 1780. (7543.)

H. M. 0·195.

56. Dejeuner für Chocolade, Untersatzteller, Tasse mit Unterschale für Zucker und Kännchen, verziert mit goldenem Rand und dem mit Blumen umwundenen Monogramm E. G. in Gold. Um 1780. (4044.)

L. der Untersatzschale M. 0.25.

57. Tasse, mit Unterschale, auf beiden Gegenständen eine Genrescene im Grünen mit zwei Figuren, Mann und Frau; um die Ränder Rococo-Ornament in Gold. Um 1780. (6464.)

H. der Tasse M. 0·046, Durchm. der Unterschale M. 0·135.

58. Tasse, mit Unterschale, auf der Unterschale ein Bauer mit einem Topf, auf der Tasse ein Mädchen mit einem Dudelsack, herum Ornamente in Gold und Grün. 1780—1790. (7175.)

H. der Tasse M. 0·065, Durchm. der Unterschale M. 0·138.

59. Brustbilder von Biscuit, zwei Stück auf einer Tablette von Sammt. Porträts von Michael und Rosalia Schickh im Profil. 1790. (3067, 3068.)

L. der Tafel M. 0·158, M. 0·12.

60. Teller, Musterteller mit fünf verschiedenen Randmustern mit Ornamenten in Reliefgold zum Theil auf blauem oder röthlich metallischem, zum Theil auf goldenem Grund; in der Mitte eine goldene Rosette. 1790. (1646.)

Durchm. M. 0·241.

61. Teller, der Rand verziert mit farbigem, in Voluten geschwungenem Laub und Blu-

men, aus drei Urnen hervorwachsend. 1790. (8652.)
Durchm. M. 0·241.

62. Teller, Musterteller, mit fünf verschiedenen Mustern auf dem Rand, Ornamente in Gold und Farben; in der Mitte eine sternartige Blume, zum Theil mit Reliefgold. 1791. (1647.)
Durchm. M 0·24.

63. Tasse, mit Unterschale, dunkelblau mit feinen goldenen Ornamenten in Relief, desgleichen mit Ornamenten in Weiss. 1792. (5116.)
H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·131.

64. Tasse, mit Unterschale, weisser Grund, überzogen mit goldenen Rauten. 1792. (7991.)
H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·132.

65. Dose, weiss, mit zwei eckigen Henkeln und Deckel, auf welchem eine Sphinx liegt. 1793. (8267.)
H. M. 0·14.

66. Tasse, mit Unterschale, verziert mit breiten goldenen Streifen auf weissem Grunde. 1793. (5115.)
H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·132.

67. Tasse, mit Unterschale, reich verzierte Ränder und Reifen, aus goldenen und blauen Feldern, darauf farbige Ornamente, dazwischen Medaillons mit Blumenvasen und weiblichen Figuren. 1793. (5230.)
H. der Tasse M. 0·095, Durchm. der Unterschale M. 0·145.

68. Teller, der Rand verziert mit einem Eichenlaubkranz in Grau auf grünem Grunde und verstreuten Vergissmeinnicht. 1793. (8653.)
Durchm. M. 0·241.

69. Kanne für Kaffee oder Chocolade und Zuckerdose. Ueberrest eines Dejeuners, beide auf drei vergoldeten Füssen stehend, die Kanne mit vergoldetem Henkel, verziert mit Vergoldungen, Goldornamenten in Relief, desgleichen mit einigen kleinen Gemälden, darunter vorn Amor auf einem Wagen von Schwänen gezogen, weiss auf schwarzem Grunde; ähnlich die Dose verziert; auf den Malereien derselben zweimal Amor als Jäger. 1793. (5227, 5228.)
H. der Kanne M. 0·14, der Dose M. 0·077.

70. Tasse, mit Unterschale, dunkelblau, verziert mit feinen, goldenen Ornamenten in Relief. 1794. (5229.)
H. der Tasse M. 0·061, Durchm. der Schale M. 0·132.

71. Tasse, mit Unterschale, verziert mit Ornamenten und grünen Zweigen, in welchen je

drei gelbe Vögel sitzen. 1794. (5945.)

H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·133.

72. Tasse, mit Unterschale, weiss und blau grundirt, mit feinen Goldornamenten in Relief; auf der Tasse eine Malerei mit dem Monde in Wolken, in der Mitte der Schale eine Inschrift. 1796. (8575.)

H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·121.

73. Tasse, mit Deckel und Unterschale, verziert mit blauen Rändern und Reifen, darauf Goldornamente in Relief, desgleichen auf den weissen Flächen. 1796. (5898.)

H. der Tasse mit Deckel M. 0·122, Durchm. der Unterschale M. 0·145.

74. Tasse, mit Unterschale, zum Theil lichtgelb grundirt mit einem breiten Reif von farbigen Ornamenten und Blumen. 1796. (5513.)

H. der Tasse M. 0·045, Durchm. der Schale M. 0·128.

75. Tasse, mit Unterschale, gelb grundirt, der Rand weiss mit einem Kranz von Vergissmeinnicht und rothen Bändern. 1796. (5514.)

H. der Tasse M. 0·045, Durchm. der Schale M. 0·128.

76. Teller, Musterteller, mit Vergissmeinnicht in der Mitte und einem Stück Randornament mit grünen Streifen, Blumenkörben und Goldverzierungen in Relief. 1796. (6105.)

Durchm. M. 0·243.

77. Teller, die Mitte grau grundirt, um den Rand ein farbiger Blumenkranz; drei breite blaue Streifen mit Goldornamenten radial bis zur Mitte gehend. 1796. (5882.)

Durchm. M. 0·247.

78. Tasse (ohne Unterschale), chamois, Farben mit Goldormenten in Relief, vorne ein landschaftliches Gemälde: Wasser mit felsigen Inseln. (Inseln der Cyklopen.) 1797. (6411.)

H. M. 0·062.

79. Teller, Musterteller, mit Vergissmeinnicht in der Mitte und einem Stück Randornament mit Rosen und Vergissmeinnicht und Goldornamenten in Relief. 1797. (6104.)

Durchm. M. 0·243.

80. Teller, Musterteller mit einem Stück Randornament, grün und gelb, mit Vergissmeinnichtkranz und Goldornamenten in Relief. 1797. (6106.)

Durchm. M. 0·247.

81. Tasse, mit Unterschale, hellbraun grundirt mit antiken Figuren in schwarz und weiss; goldverzierter Rand. 1798. (5943.)

H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·133.

82. Teller, in der Mitte ein Gemälde, die vier Jahreszeiten

als weibliche Figuren personificirt, von Amoretten umgeben; um den Rand Ornamente in Reliefgold und ein grüner Reif. 1798. (7173).

Durchm. M. 0·242.

83. Teller, in der Mitte ein ovales Gemälde mit einem Liebespaar, Namen in die Rinde eines Baumes einschneidend; um den Rand reiche Ornamente in Reliefgold, zum Theil auf weissem, zum Theil auf blauem Grunde. 1798. (7174.)

Durchm. M. 0·242.

84. Teller, Musterteller mit einem Stück Rand- und Mittelornament in metallisirendem Roth mit Goldornamenten in Relief. 1798. (6103.)

Durchm. M. 0·242.

85. Tasse, mit Unterschale, grüngelber Grund mit Blumengehängen, rothem Rand und erhabenen Goldperlen. 1799. (1465.)

H. der Tasse M. 0·051, Durchm. der Schale M. 0·136.

86. Vase, weiss, mit zwei Henkeln, nach oben flaschenartig sich verkleinernd. 1799. (8303.)

H. M. 0·18.

87. Teller, in der Mitte ein Gemälde: Amor in einer Wanne stehend von zwei Schlangen durchs Wasser gezogen; dunkelbrauner Grund; um den Rand, der zur Hälfte violetten Grund hat, laufen Ornamente in Reliefgold auf weiss. 1799. (5488.)

Durchm. M. 0·245.

88. Tasse, mit Unterschale, Purpurgrund mit Randornamenten in erhabenem Gold. 1799. (1468.)

H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·134.

89. Schale (für eine Tasse), verziert mit zerstreuten gelben Blumen. 1799. (6100.)

Durchm. M. 0·135.

90. Blumengefäss, oval, verziert mit einem blauen Rand, mit weissem Reliefornament und zwei Widderköpfen als Henkeln. Um 1790. (6461.)

H. M. 0·198, L. M. 0·34.

91. Gruppe, weiss, Winzer und Winzerin mit Trauben, hinter ihm steht eine bekränzte Urne, vor ihm ein Hund. Um 1780 bis 1790. (1973.)

H. M. 0·251.

92. Dejeuner, bestehend aus einem viereckigen Untersatz mit durchbrochenem Rand, in der Mitte verziert mit einer Landschaft und einem spazierengehenden Paar, ferner aus einem Kännchen, einer Zuckerschale und einer Tasse mit Unterschale, verziert mit kleinen Gemälden, je mit einer Figur und Ornamenten. 1780 bis 1790. (6849.)

L. des Untersatzes M. 0·268.

93. Gruppe, weiss, angeblich Familie des Kaisers Leopold. Die Mutter sitzt und hält ein Kind auf dem Schoss, drei Kinder stehen ihr zu den Seiten; links steht der Vater, den Arm auf ein Postament gestützt. 1780 bis 1790. (5253.)
H. M. 0·33.

94. Vase von Biscuit, glatt, die Mündung oben in Blattwerk auslaufend. Um 1790. (6375.)
H. M. 0·12.

95. Vase von Biscuit, mit zwei Bocksköpfen als Henkeln, mit Instrumenten und Weinlaub in Relief. Um 1790. (6374.)
H. M. 0·145.

96. Gruppe von Biscuit; der schlafende Amor, von der Psyche betrachtet. Um 1790. (1773.)
H. M. 0·278.

97. Gruppe, weiss; drei Frauen bei der Weinlese, eine keltert, die anderen heben ein Kind (Bacchus) empor und bekränzen es mit Reben und Trauben. Um 1790. (9409.)
H. M. 0·245.

98. Vase mit viereckigem Fuss, zwei Henkeln und Deckel, der obere Rand durchbrochen, verziert mit zweifarbigen goldenen Ornamenten und zwei kleinen Bildern mit mythologischen Darstellungen. 1790 — 1800. (5950.)
H. M. 0·45.

99. Schale, blattförmig, der Henkel in Zweigen mit Blättern in Relief auslaufend, die Schüssel mit verstreuten Blumen in Blau. 18. Jahrh. Ende. (8549.)
L. M. 0·27.

100. Tasse, Porzellanmasse in abgeglühtem Zustande, decorirt, aber vor der Glasirung und dem grossen Brande (unfertig). 18. Jahrhundert. Ende. (4542.)
H. M. 0·05.

101. Tasse, Porzellanmasse in abgeglühtem Zustande, decorirt, aber vor der Glasirung und dem grossen Brande (unfertig). 18. Jahrhundert. Ende. (4543.)
H. M. 0·06.

102. Teller, Porzellanmasse, in abgeglühtem Zustande, decorirt, aber vor der Glasirung und dem grossen Brande (unfertig). 18. Jahrhundert. Ende. (4541.)
Durchm. M. 0·265.

103. Schale, weiss, mit zwei Schlangenhenkeln. 1800. (8269.)
H. M. 0·085.

104. Teller, in der Mitte die Copie der Jo von Correggio in röthlichem Tone gemalt, um den Rand ein goldener Reif. 1800. (1633.)
Durchm. M. 0·243.

105. Tasse mit Unterschale, weisser Grund, Randornamente in Relief, um die Tasse eine gol-

dene Schlange mit Inschrift. 1800. (6410.)

H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·133.

106. T a s s e, mit Unterschale, dunkelblauer Grund mit Randverzierungen in erhabenem Gold und Lichtblau. 1800. (1466.)

H. der Tasse M. 0·047, Durchm. der Schale M. 0·132.

107. B ü s t e von Biscuit, Porträt des Kaisers Franz I. in jugendlichem Alter. 1800. (6373.)

H. M. 0·319.

108. T a s s e (ohne Unterschale), blauer Grund, vorn ein Medaillon mit dem Brustbild eines vornehmen Mannes mit Ordensstern. 1800. (1603.)

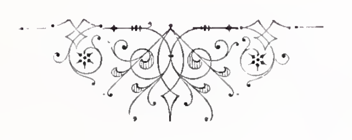
H. M. 0·07.

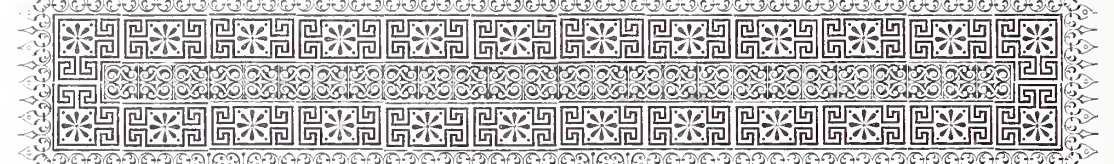
109. S u p p e n t o p f, mit Deckel und zwei Henkeln, verziert in Farben und Relief, mit Rococo-Ornament und Blumen. Um 1730. (2227.)

L. M. 0·343, H. M. 0·20.

110. T h e e s e r v i c e, bestehend aus einer Theekanne und sechs Tassen mit Unterschalen, verziert mit violettem Schuppenornament und ebensolchen Blumensträusschen, zwischen letzteren Festons in Gold. Um 1780. (5916.)

H. der Kanne M. 0·13, Durchm. der Tasse M. 0·073, Durchm. der Unterschale M. 0·14.





## 2. Arbeiten aus dem 19. Jahrhundert.

1. Schale (für eine Tasse), die Mitte ausgefüllt mit einem Blumenbouquet, feine rothe Ornamente um den Rand. 1801. (6102.)
   Durchm. M. 0·132.
2. Teller, der Rand mit leichten Ornamenten, zum Theil graue Rosetten auf rothem Grund, zum Theil Goldverzierungen in Relief. 1801. (20.122.)
   Durchm. M. 0·25.
3. Tasse (Unterschale fehlt), roth grundirt mit goldenen Verzierungen chinesischer Art, in Relief; schwarzer Rand mit Gold-Ornamenten. 1801. (10.272.)
   H. M. 0·077.
4. Tasse, mit Unterschale, goldgrundirt mit dunkelblauen Rändern, darauf Ornamente in Gold, in Relief. 1801. (5231.)
   H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·133.
5. Vase, weiss, antikisirende Form mit zwei Henkeln und viereckigem Fuss. 1801. (6390.)
   H. M. 0·097.
6. Tasse, mit Unterschale, verziert mit goldenen Ornamenten in Relief und braunem Rande, auf der Tasse ein Medaillon mit Amor, einen Bogen schnitzend, nach dem Gemälde von Padovanino im Belvedere. 1801. (10.271.)
   H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·132.
7. Gefäss für Seife, weiss, in Form eines antiken Sarkophags auf Postament. 1801. (8326.)
   H. M. 0·085.
8. Theetopf, mit Henkel und Ausgussröhre, grüner Grund, dazwischen weisse Felder mit goldenen Ornamenten in Relief 1802. (10.273.)
   H. M. 0·13.
9. Tasse, mit Unterschale, auf der Tasse eine Badescene mit drei Frauen, das Uebrige roth und gold grundirt, auf der Unter-

schale goldene Relief-Ornamente auf weissem und rothem Grunde. 1802. (5232.)
H. der Tasse M. 0·06. Durchm. der Unterschale M. 0·134.

10. Tasse, mit Unterschale, Doppelhenkel, landschaftliche Malereien in Grau mit Kinderfiguren auf Tasse und Schale. 1803. (3693.)
H. der Tasse M. 0·11, Durchm. der Unterschale M. 0·17.

11. Tasse (ohne Unterschale), weiss, verziert mit einem Medaillon, darauf ein Gemälde, Psyche schlafend und von Amor betrachtet. 1803. (1611.)
H. M. 0·062.

12. Tasse und Unterschale, dunkelblauer Grund mit Goldverzierung; vorn ein Medaillon mit Amor zwischen Rosen. 1803. (1467.)
H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·135.

13. Büste von Biscuit, Porträt des Baron Kalisch; Rock mit Pelz und Schnüren; Postament von Porzellan. Modellirt von Grassi. 1803. (1765.)
H. M. 0·342.

14. Becher, weiss, antik-vasenförmig, mit zwei hohen Henkeln; hoher Fuss. 1803. (8299.)
H. M. 0·15.

15. Tasse, mit Unterschale, weisser Grund; überdeckt mit goldenen Blättern und Ranken; die Tasse im Innern vergoldet. 1804. (5946.)
H. M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·137.

16. Tasse und Unterschale, dunkelblau, mit goldenen Ornamenten um den unteren Rand und in der Mitte der Schale. 1804. (3003.)
H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·132.

17. Tasse, mit Unterschale, blauer Grund, darauf goldene Ornamente in Relief; goldener Rand; auf der Tasse ein Medaillon mit Jupiter und Amor. 1804. (5233.)
H. der Tasse M. 0·062, Durchm. der Schale M. 0·136.

18. Teller, der Rand lichtblau mit goldenen Ornamenten in Relief, umzogen von einem Vergissmeinnichtkranz. 1805. (1630.)
Durchm. M. 0·249.

19. Kanne für Kaffee oder Chocolade, mit eckigem Henkel, verziert mit blauen Blumen und goldenen Rändern, ebenso der Deckel. 1805. (6408.)
H. mit Deckel M. 0·168.

20. Tasse, mit Unterschale, schwarz grundirt mit weissen Ornamenten, auf der Tasse ein Gemälde: Erziehung des jungen Cato. 1805. (5489.)
H. der Tasse M. 0·061, Durchm. der Unterschale M. 0·135.

21. Schale (für eine Tasse), verziert mit zerstreuten blauen Blumen. Um 1800. (6101.)
Durchm. M. 0·137.

22. Schale, länglich mit Goldornamenten, getragen von zwei bronzirten Sphinxen auf einem Postament. Nach 1800. (7992.)
H. M. 0·105. L. M. 0·17.

23. Vasen, ein Paar, mit Deckel und zwei Schlangenhenkeln, hellroth grundirt, mit Goldornamenten in Relief, vorn zwei Medaillons mit Gemälden, eines mit Amor und Psyche, das andere mit Tancred und Chlorinde. Um 1800. (3444, 3445.)
H. M. 0·258.

24. Vase, antike Amphorenform, rothbraun und unten schwarz grundirt, mit antiken Figuren in Schwarz und Weiss. Nach 1800. (8555.)
H. M. 0·242.

25. Vasen, ein Paar, Kraterform, Imitation antiker Vasen mit rothen Figuren auf schwarzbraunem Grunde; auf der einen Seite je ein Viergespann, auf der andern eine Scene mit vier weiblichen Figuren. Nach 1800. (10.757.)
H. M. 0·278.

26. Schale auf drei Füssen, welche von Harpyen gebildet sind, mit Deckel; verziert mit einem Kranz von kleinen blauen Blumen. Nach 1800. (7952.)
H. M. 0·265.

27. Postament, viereckig, oben an den Ecken vier Bocksköpfe, unten vier geflügelte Löwen, mit blauen Verzierungen. Um 1800. (6462.)
H. M. 0·18.

28. Medaillon von Biscuit, Brustbild des Kaisers Joseph im Profil, mit Stern und Hermelin. Um 1800. (1876.)
Rund, Durchm. M. 0·139.

29. Suppentopf, mit Untersatz und Deckel, verziert mit goldenen Reifen und goldenem Laubornament, desgleichen mit einem gräflichen Wappen. 1807. (7970.)
H. des Ganzen M. 0·42.

30. Tasse, mit Unterschale, dunkelgrüner, unglasirter Grund, darauf goldene Ornamente; auf der Tasse ein goldener Adler; das Innere der Tasse vergoldet. 1807. (7956.)
H. der Tasse M. 0·077, Durchm. der Schale M. 0·136.

31. Tasse, mit Unterschale, verziert mit der Farbenscala; um den Fuss französ. Inschrift in Gold auf Blau. 1808. (1628.)
Durchm. der Schale M. 0·18, H. der Tasse M. 0·113.

32. Tasse, mit Unterschale, dunkelblau mit goldenen Or-

namenten und Medaillons. 1808. (2810.)

Durchm. der Schale M. 0·156, H. der Tasse M. 0·078.·

33. Tasse, mit Unterschale, gelb grundirt mit einfachen goldenen Ornamenten um den Rand, auf der Tasse ein Medaillon mit einem Hahn, dazu die Inschrift in der Schale. 1808. (5936.)

H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale M. 0·137.

34. Teller, der Rand verziert mit Kornähren, in der Mitte zerstreute Kornblumen. 1808. (8651.)

Durchm. M. 0·239.

35. Tasse, mit Unterschale, Chamoisgrund; die Tasse auf drei Füssen; vorn ein Blumenbouquet gemalt, um den Rand Goldornamente. 1808. (4074.)

H. M. 0·08.

26. Giessgefäss, Milchkanne, weiss, hoher Henkel. 1808. (8336.)

H. M. 0·22

37. Tasse, mit Unterschale, zum Theil dunkelolivengrün, zum Theil weiss grundirt, auf dem weissen Grund goldene Ornamente; den Henkel bildet ein vergoldeter Pfau. 1808. (7960.)

H. der Tasse M. 0·113, Durchm. der Schale M. 0·137.

38. Teller, goldener Rand mit dunkelblauen Thierfiguren und Arabesken, nebst Ornamenten in erhabenem Golde. 1809. (3544.)

Durchm. M. 0·245.

39. Tasse, weiss, der Henkel eckig und mäanderartig. 1809. (8311.)

H. M. 0·077.

40. Becher, weiss, mit zwei Henkeln auf vier Füssen und runder Platte stehend. 1809. (8301.)

H. M. 0·11.

41. Tasse, mit Unterschale, blaugrauer, unglasirter Grund, dazwischen Goldornamente und weisse Felder mit Schmetterlingen. 1809. (6463.)

H. der Tasse M. 0·10, Durchm. der Schale M. 0·145.

42. Täfelchen, Farbenproben der Wiener Fabrik; 74 Stück. 1809. (10853.)

L. M. 0·093, Br. M. 0·066.

43. Gefäss, weiss, in Becherform, mit zwei Henkeln, die oben die Figur der Psyche haben. 1809. (6388.)

H. M. 0·155.

44. Schale, weiss, antike Form, die beiden Henkeln von der Figur der Psyche gebildet. 1810. (8266.)

H. M. 0·105.

45. Schale, weiss, oval mit zwei eckigen Henkeln. 1810. (8265.)

H. M. 0·163.

46. Tasse, mit Unterschale, flache Form, drapfarben grundirt mit

schwarzen Ornamenten. 1810. (6409.)

H. der Tasse M. 0·048, Durchm. der Schale M. 0·15.

47. Tasse, mit Unterschale, Grund in Gold, Rand in Rosa mit weissen Ranken; der Henkel in Form eines Schwans. 1810. (1469.)

H. der Tasse M. 0·093, Durchm. der Schale M. 0·146.

48. Teller, weisser Grund, mit goldenem Blätterkranz, der Rand in Gold mit grünen und goldenen Blättern verziert. 1810. (1476.)

Durchm. M. 0·208.

49. Suppenschale, weiss, oval, oben gezahnter Rand; zwei Henkel, die in Blattwerk endigen. 1810. (8340.)

H. M. 0·203.

50. Vase, weiss, antikisirende Form mit zwei als Blatt ansetzenden Henkeln. 1810. (6396.)

H. M. 0·129.

51. Becher, weiss, antikisirende Form, mit zwei vom Rande aufsteigenden, gekrümmten Henkeln. 1810. (8300.)

H. M. 0·10.

52. Zuckerdose, ovale Form, mit Flügeln als Handgriffen, gelb grundirt mit rothbraunem Weinlaub. 1810. (7964.)

H. M. 0·11.

53. Becher, weiss, antik-vasenförmig mit zwei Henkeln. 1810. (8196.)

H. M. 0·105.

54. Becher, weiss, vasenförmig, mit zwei Henkeln, auf denen Schmetterlinge sitzen (einer abgebrochen). 1810. (8298.)

H. M. 0·16.

55. Tasse (ohne Unterschale), weiss, ausgeschweifte Form, mit antikisirtem Henkel. Um 1810. (6381.)

H. M. 0·084.

56. Salzfass, weiss, drei Cherubim bilden mit ihren Flügeln die Füsse. Um 1810. (6379.)

H. M. 0·088.

57. Gefäss, weiss, getragen auf dem Rücken einer liegenden Sphinx. Um 1810. (8328.)

H. M. 0·075.

58. Medaillon von Biscuit, Brustbild des Fürsten Clemens Metternich, weiss auf blauem Grunde. Rund. Um 1810. (1875.)

Durchm. M. 0·155.

59. Schale, vasenförmig, mit Canneluren, um den Rand ein Mäander in Relief, weiss. Um 1810. (6382.)

H. M. 0·19.

60. Teller, dunkelbraun auf beiden Seiten, flache Form. Um 1810. (6233.)

Durchm. M. 0·222.

61. Tasse, mit Unterschale, Grund in Grün und Gold, vorn ein

Bild in Grau: eine Henne mit ihren Küchlein. Inschrift: La fécondité. Um 1810. (1470.)
H. der Tasse M. 0·082, Durchm. der Schale M. 0·13.

62. Kanne, für Milch, weiss, antike gerippte Form, Schlangenhenkel. Um 1810. (6392.)
H. M. 0·11.

63. Tasse, weiss, senkrecht mit Streifen, erhaben und vertieft, verziert. Um 1810. (8306.)
H. M. 0·083.

64. Tasse, weiss, der Henkel endigt unten in eine Blume, oben in einen Kopf. Um 1810. (8293.)
H. M. 0·097.

65. Vasen, ein Paar, antike Amphorenform, braun und unten schwarz grundirt, mit antiken Figuren in schwarz und weiss, um den Hals Ornamente mit Gold. Um 1810. (9746.)
H. M. 0·234.

66. Tasse, mit Unterschale, blau grundirt, auf der Tasse und in der Mitte der Schale eine allegorische symbolische Malerei in Bezug auf die Freundschaft. Um 1810. (7957.)
H. der Tasse M. 0·085, Durchm. der Schale M. 0·147.

67. Medaillon von Biscuit, männlicher Kopf im Profil (Oekonom Jordan), Relief, Gold auf Blau. 1800—1820. (6361.)
Rund, Durchm. M. 0·055.

68. Teller, der Rand mit einem blauen und einem goldenen Reif und mit einem Kranze von rothen und grünen Blättern verziert. 1810—1820. (6206.)
Durchm. M. 0·244

69. Teller, braun, schildkrotartig, auf beiden Seiten bemalt, sog. Lavenburger Teller. 19. Jahrhundert. Anfang. (1644.)
Durchm. M. 0·245.

70. Teller, braun, schildkrotartig, tiefe Form; sog. Laxenburger Teller. 19. Jahrhundert. Anfang. (6201.)
Durchm. M. 0·25.

71. Schale, weiss, flach, mit zwei Henkeln (Deckel fehlt.) 1811. (8264.)
Durchm. M. 0·14.

72. Schale, weiss, mit Deckel und zwei antikisirten Henkeln mit Palmettenansatz. 1811. (6384.)
Durchm. der Schale M. 0·14.

73. Tasse, mit Unterschale, grüner Grund mit Ornamenten, mit Fackeln dazwischen, auf der Tasse eine Ansicht des Platzes »Am Hof« in Wien. 1811. (7955.)
H. der Tasse M. 0·06, Durchm. der Schale 0·136.

74. Tasse, mit Unterschale, Grund in Gold und Gelb, mit grossen Blumenkränzen umgeben. 1811. (1472.)
Höhe der Tasse M. 0·09, Durchm. der Schale 0·18.

75. Zuckerdose, mit Deckel und zwei Henkeln sammt Unter-

schale (1476), der Grund in Weiss und Gold mit grünem und goldenem Blätterschmuck. 1811. (1475.)
H. M. 0·128.

76. Salbgefäss, becherförmig, unten vergoldet, darüber mit kleinen Blumen verziert. 1811. (5947.)
H. M. 0·033.

77. Tasse, weiss, flache Form, Henkel mit Palmettenansatz. 1811. (8274.)
H. mit Henkel M. 0·06.

78. Schale, weiss, auf vier Füssen, von denen zwei durch Vögel gebildet sind. 1812. (8325.)
H. M. 0·13.

79. Schale, weiss, flache Form auf hohem Fuss, zwei Henkel mit Rosetten darin. 1812 (8322.)
Durchm. M. 0·166.

80. Tasse, weiss, der Henkel oben in einen Schlangenkopf, unten blattartig endigend. 1812. (8286.)
H. M. 0·10.

81. Tasse, weiss, der Henkel mit zwei Schlangenköpfen. 1812. (8284.)
H. M. 0·082.

82. Tasse, weiss, der Henkel in Blattform endigend. 1812. (8277.)
H. M. 0·088.

83. Tasse, blaugrauer Grund, vorn ein Medaillon mit einer weiblichen Figur (Hygieia) mit einem Hahn und einem von einer Schlange umwundenen Stabe. 1812. (2748.)
H. M. 0·062.

84. Theekanne, der Ausguss in Form eines Schlangenkopfes; die untere Hälfte in Schwarz, die obere in Gold grundirt, mit Blätterranken in Grün und Gold. 1812. (1474.)
H. M. 0·108.

85. Tasse, weiss, einfache Form und einfacher Henkel. 1812. (8290.)
H. M. 0·101.

86. Tasse, weiss, der Henkel mit einem Blatt endigend. 1812. (8289.)
H. M. 0·093.

87. Becher, weiss, zweihenklig, mit hohem Fuss. 1812. (8315.)
H. M. 0·12.

88. Saucière, weiss, längliche, schiffartige Form, mit zwei Henkeln, die von Töpfen ausgehen. 1812. (8320.)
H. M. 0·183.

89. Tasse, mit Unterschale, Goldgrund, darauf zerstreute Rosen. 1813. (1471.)
H. der Tasse M. 0·095, Durchm. der Schale M. 0·147.

90. Tasse, mit Unterschale und Deckel, Chamoisgrund, mit Ornamenten in Gold und Gehängen in Roth. 1813. (4075.)
H. der Tasse mit Deckel. M. 0·11.

91. Teller (Unterschale), in der Mitte ein Genrebild mit einem Knaben und einem Mädchen.

das Vögel füttert oder fängt. 1814. (8387.)
Durchm. 0·18.

92. Giessgefäss (Kanne), weiss, schlanke Form, der Henkel oben und unten in Blattform endigend. 1814. (8333.)
H. M. 0·322.

93. Suppenschale, weiss, mit zwei Henkeln, hohe Form. 1814. (8321.)
H. M. 0·188.

94. Teller, mit gelblichem Rande, auf welchem Ornamente in Grau und je zwei Delphine in fünf schwarzen Feldern. 1815. (6109.)
Durchm. 0·245.

95. Teller, mit grünem Rande zwischen zwei Goldstreifen, auf welchen brennende Fackeln und Ornamente in Grau. 1815. (6110.)
Durchm. 0·245.

96. Teller, der Rand gelblich, mit fünf Löwen zwischen Weinlaub in Grau verziert, dazwischen je eine Lyra. 1815. (6108.)
Durchm. M. 0·248.

97. Tasse, mit Unterschale, grüner Grund, darauf goldene Ornamente mit einer Harfe, das Innere der Tasse vergoldet. 1815. (7962.)
H. der Tasse M. 0·066, Durchm. der Schale 0·126.

98. Schale, weiss, flach, mit vier Löwentatzen, je auf einem viereckigen Fuss. 1816. (8270.)
Durchm. M. 0·142.

99. Tasse, weiss, einfache, oben geschweifte Form, der Henkel mit einer Blume. 1816. (8285.)
H. M. 0·097.

100. Tasse und Unterschale, verziert mit der Farbenscala; ausserdem Goldverzierungen; um den Fuss der Tasse französische Inschrift in Gold auf Blau. 1816. (1629.)
H. der Tasse M. 0·111, Durchm. der Schale M. 0·18.

101. Schale, weiss, rund, unten ringsum gerippt. 1817. (8342.)
H. M. 0·07, Durchm. M. 0·123.

102. Schale, weiss, mit zwei eckigen Henkeln. 2817. (8318.)
Durchm. 0·165.

103. Teller, mit blauem Rand, darin Waffentrophäen, in der Mitte das Portrait Kaiser Hadrians. 1818. (1636.)
Durchm. M. 0·241.

104. Tasse, mit Unterschale, ganz vergoldet, auf der Tasse ein Bild mit einem Quacksalber und Zuschauern. 1818. (4564.)
H. der Tasse M. 0·12. Durchm. der Schale M. 0·16.

105. Tasse, mit Unterschale, lichtblau grundirt, dazwischen ein weisses Band mit Goldornamenten; auf der Tasse ein Me-

daillon mit einem Hahn. 1818. (7958.)

H. der Tasse M. 0·092, Durchm. der Schale M. 0·133.

106. Gemälde, Blumen in einer steinernen Vase auf einem Tische, auf welchem noch Trauben und andere Früchte liegen; Hintergrund eine Nische. Gemalt von Joseph Nigg, Copie nach Huysum. 1818. (1812.)

H. M. 0·632, Br. M. 0·461.

107. Becher, weiss, mit zwei hohen Henkeln und hohem Fuss. 1818. (8297.)

H. M. 0·149.

108. Tasse, weiss, geschweifte Form, mit Henkel (ohne Unterschale). 1819. (8271.)

H. M. 0·105.

109. Suppenschale, weiss, oval, oben mit gezahntem Rande; mit zwei eckigen Henkeln. 1819. (8341.)

H. M. 0·191.

110. Dose, weiss, mit hohem Deckel, der an zwei Stellen durchbrochen ist. 1819. (6391.)

H. M. 0·13.

111. Saucière, weiss, längliche, sich zuspitzende Form, an der breiteren Seite ein hoher Henkel. 1819. (8273.)

L. ohne Henkel M. 0·09.

112. Teller, der weisse Rand mit einem Rosenkranz verziert. 1820. (1634.)

Durchm. M. 0·243.

113. Vase, flache Kraterform, mit zwei hohen Henkeln und viereckigem Fuss, dazu ein viereckiges Postament, vergoldet und verziert mit farbigen Blumen auf dem goldenen Grund. Auf dem Postament das englische Wappen und G IV. 1820. (ad 6508.)

H. des Postaments M. 0·16, H. der Vase M. 0·40.

(Zu dem Service für König Georg IV. von England gehörig.)

114. Tasse, weiss, der Henkel von einem aalartigen Fisch gebildet. Um 1820. (8287.)

H. M. 0·10.

115. Tasse, mit Unterschale, verziert mit der Farbenscala auf viereckigen, mit goldenen Rändern eingefassten Feldern. Um 1820. (1617.)

H. des Bechers M. 0·128, Durchm. der Unterschale M. 0·186.

116. Vase, hohe Form, viereckiger Fuss, unten vergoldet, sonst grüner Grund mit zwei weissen Feldern, verziert mit farbigen Blumen; Deckel vergoldet. Um 1820. (8180.)

H. mit Deckel M. 0·82.

117. Medaillon von Biscuit, Portrait eines Mannes im Profil mit dem Orden des goldenen Vliesses; Relief, weiss auf blauem Grunde. Um 1820. (1874.)

Rund, Durchm. M. 0·093.

118. Medaillon von Biscuit, männlicher Kopf im Profil, Relief, weiss auf blau. In Holzrahmen. Um 1820. (6362.)
Durchm. M. 0·10.

119. Medaillon von Biscuit, männlicher Kopf im Profil, weiss auf blau, Relief. Um 1820. (6360.)
Rund, Durchm. M. 0·061.

120. Tasse, weiss, halbkugelige Form, der gebogene Henkel mit einer Blume. Um 1820. (8308.)
H. M. 0·105,

121. Täfelchen, 10 Stück, verschiedene Proben der Verzierung auf Porzellan. Um 1820. (10851.)
Viereckige Platten von verschiedener Grösse.

122. Medaillon, ein Mädchen mit einem Vogel, Relief, weiss auf grauem Grunde. Um 1820. (2269.)
Oval, L. M. 0·063.

123. Schale, weiss, mit zwei hohen Henkeln; unten gerippt. Um 1820. (6387.)
Höhe mit Henkeln M. 0·92.

124. Teller, dunkelbraun, tiefe Form. Um 1820. (6202.)
Durchm. M. 0·255.

125. Tasse, weiss, gerade Form, der Henkel oben mit einer Rosette, in einen Vogelkopf endigend. Um 1820. (8282.)
H. M. 0·12.

126. Tasse, weiss, halbkugelige Form, horizontaler Henkel. Um 1820. (8276.)
H. M. 0·05.

127. Theetopf, weiss, flache Form, der Ausguss ein Schlangenkopf. Um 1820. (6393.)
H. M. 0·084.

128. Tasse, weiss, halbkugelige Form, einfacher Henkel. Um 1820. (8295.)
H. M. 0·065.

129. Vase, weiss, hohe, schlanke Form, mit zwei Henkeln, die unten in Blattform endigen; viereckiger Fuss aus zwei Stücken zusammengesetzt. Um 1820. (8332.)
H. L. 0·392.

130. Becher, weiss, mit zwei kleinen Henkeln, antike Musterform. Um 1820. (8317.)
H. M. 0·08.

131. Zuckerdose, weiss, mit Deckel und zwei Henkeln, die mit Rosetten verziert sind. Um 1820. (6385.)
H. M. 0·14.

132. Tasse, weiss, der Henkel mit einem Band umwunden. Um 1820. (8314.)
H. M. 0·063.

133. Medaillon von Biscuit, ein Genius, fliegend, mit einer Rosenguirlande, Relief, weiss auf weissem Grunde. Um 1820. (2267.)
Durchm. M. 0·099.

134. Medaillon von Biscuit, ein fliegender Genius mit einer Rosenguirlande, Relief, farbig,

auf schwarzem Grunde. Um 1820. (2268.)

Oval, L. M. 0·098.

135. Medaillon von Biscuit, mit Venus und Amor, der auf einem Stecken reitet, Relief, die Figuren farbig, der Grund schwarz. Um 1820. (2272.)

Oval, L. M. 0·101.

136. Medaillon von Biscuit, ein fliegender Genius mit einer Rosenguirlande, Relief, weiss auf grünem Grunde. Um 1820. (2266.)

Oval, L. M. 0·094.

137. Tasse, weiss, gerade Form, der Henkel von einer doppelten Schlange gebildet. 1821. (8279.)

H. M. 0·083.

138. Vase, weiss, antike Kraterform, die Henkel aus je zwei Schwanenhälsen gebildet. 1821. (8331.)

H. M. 0·30.

139. Zuckerdose, weiss, auf vier Cherubim als Füssen stehend, mit zwei Henkeln. 1821. (6394.)

H. M. 0·128.

140. Tasse, mit Unterschale, grün grundirt, vorn ein Gemälde mit einem Hund als Symbol der Treue. 1821. (6214.)

H. der Tasse M. 0·087, Durchm. der Schale M. 0·145.

141. Tasse, mit Unterschale, blau grundirt, goldener Rand; vorn auf der Tasse ein Gemälde mit einem Vogelhaus, in welchem zwei Tauben sitzen. 1821. (6215.)

H. der Tasse M. 0·11, Durchm. der Schale M. 0·146.

142. Service, bestehend aus 32 Musterstücken, nämlich 2 Postamenten, 2 Schüsseln mit Deckeln, einer Schale mit hohem Fuss, einer achteckigen und 2 ovalen Schalen, 18 Tellern und 6 Chocoladetassen mit Deckeln, verziert mit reichen Vergoldungen, breiten, gelblichen Rändern und einzelnen Blumenbouquets. 1822. (6508.)

(Das Service wurde ursprünglich für König Georg IV. von England gearbeitet und ist 1861 bis auf diese Meisterstücke von der ostasiatischen Expedition als Geschenk nach Siam und Japan mitgenommen worden.)

143. Schale, weiss, gerade, unten platte Form, auf drei Füssen. 1822. (8302.)

Durchm. M. 0·094.

144. Theekanne, weiss, flache Form, der Ausguss von einem Schlangenkopf gebildet. 1822. (8330.)

H. M. 0·109.

145. Tasse, weiss, der Henkel endigt oben und unten in Blattwerk. 1822. (8294.)

H. M. 0·087.

146. Tasse und Unterschale, drapfarben grundirt, mit Goldrand, vorn auf der Tasse ein Me-

daillon mit einer Rose. 1822. (6213.)
H. der Tasse M. 0·098, Durchm. der Schale M. 0·152.

147. Tasse, mit Unterschale, verziert mit der Farbenscala auf viereckigen Schildern. 1822. (1616.)
H. der Tasse M. 0·125, Durchm. der Schale M. 0·19.

148. Zuckerdose, weiss, mit Deckel und zwei Löwenköpfen als Henkel. 1822. (6395.)
H. M. 0·145.

149. Schale, weiss, mit zwei hohen Henkeln, Bordüre von Blumen in Relief. 1823. (6383.)
H. mit den Henkeln M. 0·101.

150. Teller, blauer Rand mit goldener Fassung, auf dem Blau Ornamente in lichtem Graublau und in zweifarbigem Gold. 1823. (1625.)
Durchm. M. 0·25.

151. Tasse, weiss, geschweifte Form mit Perlreifen, der Henkel mit einem Hundekopf. 1823. (8272.)
H. M. 0·105.

152. Tasse, weiss, mit Henkel, der in einen Hundskopf endet. 1823. (8262.)
H. M. 0·092.

153. Vase, flache Kraterform mit zwei hohen Henkeln und viereckigem Fuss, dazu ein viereckiges Postament; vergoldet und verziert mit farbigen Blumenmalereien auf dem goldenen Grund. 1823. (ad 6508).
H. des Postaments M. 0·16, H. der Vase M. 0.40.

154. Vase, flache Kraterform mit zwei hohen Henkeln und viereckigem Fuss, dazu ein viereckiges Postament, vergoldet und verziert mit farbigen Blumen auf dem goldenen Grund. 1823. (8178.)
H. des Postaments M. 0·17, H. der Vase M. 0·48.

155. Schale, flach, mit vier Löwentatzen auf viereckigem Fuss. 1824. (8268.)
Durchm. M. 0·142.

156. Dejeuner, bestehend aus Untersatzteller, zwei Tassen, Zuckerdose, Kaffee- und Milchkanne, weiss, mit Blattkränzen in Gold verziert, die Tasse im Innern vergoldet. 1824. (5117.)
Untersatzteller L. M. 0·422.

157. Schale, weiss, mit zwei hohen Schlangenhenkeln. 1825. (8263.)
H. M. 0·094.

158. Teller, tiefe Form, zehnfach eingebogener Rand, verziert mit goldenen Ornamenten auf abwechselnd blauem und goldenem Grunde. 1825. (6200.)
Durchm. M. 0·245.

159. Theetopf, weiss, hohe Form, (der Deckel fehlt). 1825. (8305.)
H. M. 0 153.

160. Vase, Kraterform mit zwei Henkeln und viereckigem Fuss;

dazu ein viereckiges Postament, vergoldet und verziert mit Blumenmalereien. 1825. (8185.)
H. des Postaments M. 0.138, H. der Vase M. 0·34.

161. Zuckerdose, weiss mit zwei antikisirten Henkeln (Deckel fehlt). 1825. (6380.)
H. M. 0·13.

162. Tasse, mit Unterschale, ganz versilbert, nur der Henkel der Tasse schwarz. 1825. (7963.)
H. der Tasse M. 0·11. Durchm. der Schale M. 0·146.

163. Teller, der Rand dunkelblau, mit Gold umfasst und mit goldenen, strahlenförmigen, radialen Streifen. 1825. (1631.)
Durchm. M. 0·244.

164. Teller, mit braunem, metallisch glänzendem Rande, darauf Goldornamente und dazwischen längliche Goldschildchen. 1825. (1632.)
Durchm. M. 0·243.

165. Teller, mit dunkelblauem Rande, darauf zierliche goldene Pflanzenornamente. 1825. (1635.)
Durchm. M. 0·245.

166. Teller, mit braunem, metallisch glänzendem Rande, darauf Goldornamente. 1825. (6205.)
Durchm. M. 0·245.

167. Schälchen, weiss, einfache halbkugelige Form. 1826. (6399.)
Durchm. M. 0·098.

168. Schälchen für Zucker, weiss, ohne Verzierung. 1826. (6397.)
H. M. 0·05.

169. Teller, grauer Rand mit einem Blumenbouquet, dazwischen drei cameenartige Medaillons. 1826. (1641.)
Durchm. M. 0.245.

170. Tasse, weiss, mit unglasirtem Reliefornament bedeckt. 1826. (8280.)
H. M. 0·102.

171. Tasse, mit einem Henkel, flache Form (ohne Unterschale). 1826. (8261.)
H. M. 0·077.

172. Tasse, weiss, flache Form, hoher Henkel. 1826. (8283.)
Durchm. M. 0.102.

173. Becher, weiss, schalenartig, mit zwei Henkeln. 1826. (8316.)
H. M. 0·108.

174. Gemälde, mit der Figur Kaiser Maximilians (?) in Rüstung, mit rothem Mantel, Krone und Scepter. Gemalt von Cl. Herr. 1826. (8176.)
H. M. 0·16, Br. M. 0·13.

175. Tasse, weiss, am Henkel mit einem Bachuskopf im Relief. 1826. (8309.)
H. M. 0·104.

176. Tintenfass, weiss, in Form einer Saucière, der Henkel von einem Schwanenkopf gebildet. 1826. (8327.)
H. M. 0·105.

177. Teller, mit drei verschiedenen Mustern von rothen und blauen

Blumen auf dem Rande. Musterteller. 1826. (5569.)
Durchm. M. 0·245.

178. Teller, mit zwei verschiedenen Blumenmustern und einem dritten aus Blätterzweigen auf dem Rande. Musterteller. 1826. (5567).
Durchm. M. 0·245.

179. Teller, mit drei blumigen Randmustern, eines davon mit Kornblumen. Musterteller. 1826. (5566.)
Durchm. M. 0·245.

180. Teller, mit drei verschiedenen Randmustern von rothen und blauen Blumen. Musterteller. 1826. (5568.)
Durchm. M. 0·245.

181. Teller, mit drei verschiedenen Mustern von rothen und blauen Blumen (eines mit Rosenknospen) auf dem Rande. Musterteller. 1826. (5570.)
Durchm. M. 0·245.

182. Teller, mit drei verschiedenen Mustern von Blumen und kleinen Beeren auf dem Rande. Musterteller. 1826. (5571.)
Durchm. M. 0·245.

183. Tasse, weiss, rings umgeben von gothisch-architektonischem Ornament; der Henkel (zur Hälfte abgebrochen) ähnlich gebildet. 1826. (8291.)
H. M. 0·092.

184. Tasse, weiss, gerippt, der Henkel mit einer Rosette in der Mitte. 1827. (8278.)
H. M. 0·083.

185. Tasse, weiss, cannelirt, mit Blüthenzweigen in den Canelüren. 1827. (8307.)
H. M. 0·102.

186. Türkenbecher, verziert mit kleinen mythologisch-allegorischen Malereien (Figuren auf Wolken thronend) auf Goldgrund; das Innere vergoldet. 1827. (5235.)
H. M. 0·036.

187. Türkenbecher, verziert mit kleinen mythologisch-allegorischen Malereien (Figuren auf Wolken thronend) auf weissem Grund; das Innere vergoldet. 1827. (5234.)
H. M. 0·036.

188. Tasse, mit Unterschale, violett grundirt mit weissem Rand, darauf goldene Ornamente, auf der Tasse ein Gemälde mit der Ansicht des Ritterschlosses von Laxenburg. 1827. (7959.)
H. der Tasse M. 0·088. Durchm. der Schale M. 0·149.

189. Tasse, weiss, mit zwei kleinen Rosetten am Henkel. 1827. (8310.)
H. M. 0·091.

190. Tasse, weiss, mit einem Satyrkopf, dessen Hörner den Henkel bilden. 1827. (8292.)
H. M. 0·082.

191. Teller, verziert auf dem Rande mit zwei Gewinden in Roth und Gold, in der Mitte mit verstreuten Blumen in Roth. 1827. (1643.)
Durchm. M. 0·245.

192. Teller, mit einem grünlich gelben Rande, verziert mit einem Kranze farbiger Blumen, die durch eine goldene Guirlande verbunden sind. 1828. (6203.)
Durchm. M. 0·24.

193. Teller, auf dem grauen Rande ein goldener Kranz und drei Blumenbouquets mit Kronen dazwischen. 1828. (1638.)
Durchm. M. 0·245.

194. Teller, der Rand grau verziert mit drei Blumenbouquets und drei Musikinstrumenten. 1828. (6204.)
Durchm. M. 0·244.

195. Tasse, weiss, der Henkel oben in einen Vogelkopf endigend. 1828. (8281.)
H. M. 0·10.

196. Zuckerdose, weiss, mit zwei gewundenen Henkeln, antike Form. 1828. (6386.)
H. M. 0·108.

197. Teller, grüner Rand mit drei Blumenbouquets und drei Schmetterlingen. 1828. (1640.)
Durchm. M. 0·245.

198. Schale, weiss, flache Form auf hohem Fuss, mit zwei Henkeln, die in Blattwerk endigen. 1829. (8339.)
H. M 0·21.

199. Tasse, weiss (ohne Unterschale), mit doppelt gewundenem Henkel. 1829. (6389.)
H. M. 0·07.

200. Teller, der Rand grau, verziert mit drei Blumenbouquets und drei goldenen Schilden. 1829. (1639.)
Durchm. M. 0·241.

201. Teller, der Rand ringsum mit verschiedener Landschaft panoramaartig bemalt; die Hohlkehle vergoldet. 1830. (1648.)
Durchm. M. 0·242.

202. Schale, weiss, auf vier Füssen stehend, mit Deckel und zwei Henkeln. 1830. (6398.)
Durchm. M. 0·128.

203. Tasse, mit Unterschale, weiss, gerade Form, eckiger Henkel. 1830. (8275.)
H. der Tasse M. 0·07, Durchm. der Schale M. 0·131.

204. Gemälde, heilige Familie mit dem kleinen Johannes. Copie nach Rafael von Claudius Herr. 1830. (8189.)
H. M. 0·672, Br. M. 0·474.

205. Teller, auf dem Rand die Ansichten des Ritterschlosses in Laxenburg, der Krainerhütte im Helenenthal bei Baden und des neuen Burgthores in Wien. 1820—1830. (1637.)
Durchm. M. 0·24.

206. Tasse, mit Unterschale, grüner Grund mit weissem Rand, darauf ein goldener Blätterkranz, vorn auf der Tasse ein männliches Brustbild. 1820 bis 1830. (1642.)
H. der Tasse M. 0·086. Durchm. der Schale M. 0·146.

207. Vase, Kraterform, mit zwei Henkeln und viereckigem Fuss, dazu viereckiges Postament, vergoldet und verziert mit Blumenbouquets; Hintergrund eine Landschaft. Malerei von Jos. Nigg. 1820—1830. (1623.)
H. des Postaments M. 0·16, H. der Vase M. 0·435.

208. Vase, Kraterform, mit zwei Henkeln und viereckigem Fuss, dazu ein viereckiges Postament; vergoldet und verziert mit Blumenbouquets; Hintergrund eine Landschaft. Malerei von Jos. Nigg. 1820—1830. (1624.)
H. des Postaments M. 0·16, H. der Vase M. 0·435.
(Seitenstück zu 1623; das Postament anders verziert.)

209. Medaillon von Biscuit, mit der Portraitbüste von Kaiser Franz I. im Profil; weiss. 1820 bis 1830. (6366.)
Oval L. M. 0·137.

210. Medaillon von Biscuit, mit Biscuitrahmen, Portrait einer Dame im Profil, mit Lorbeerkranz. 1820—1830. (1614.)
Oval, L. M. 0·204.

211. Rosetten von Biscuit, 16 Stück, Naturimitationen im Relief, mit zarten Blättern, weiss. 19. Jahrhund. (5927.)
Oval, im Durchschnitt M. 0·03.

212. Büste von Biscuit, Portrait von Wieland. Um 1830. (6377.)
H. M. 0·11.

213. Gemälde, Maria mit dem Kinde auf dem Schosse, Copie nach Andrea del Sarto. Um 1830. (1814.)
H. M. 0·66, Br. M. 0·50.

214. Musterplatten, 42 Stück, je 6 Stück auf einem Carton, einer derselben enthält Porträts, Genrebildchen und Landschaftliches, ein anderer Blumen und Ornamente, die übrigen die Farbenscala. Um 1830. (8786.)
H. der Platten M. 6·058, Länge M. 0·074.

215. Büste von Biscuit, Portrait von Thorwaldsen. Um 1830. (6376.)
H. M. 0·115.

216. Tasse, weiss, der Henkel oben auf beiden Seiten mit einem Gesicht. (8288.)
H. M. 0·106.

217. Gemälde, Blumenbouquet in einer weissen Vase auf einem steinernen Tisch; grauer Hintergrund. Gemalt von Jos. Nigg. 1832. (20231.)
H. M. 0·37, Br. M. 0·276.

218. Vase, antike Kraterform, mit zwei kleinen Henkeln; viereckiger Fuss. 1833. (8338.)
H. M. 0·26.

219. Teller, der Rand verziert mit einem Eichenlaubkranz mit Blättern in Violet und Grau, mit Goldrand und Metallschimmer zwischen zwei goldenen Streifen. 1834. (1649.)
Durchm. M. 0·244.

220. Vase, antike Kraterform, weiss, kleine Henkel mit daran gehängten Kränzen; viereckiger Fuss. 1834. (8337.)
H. M. 0·255.

221. Kanne, weiss, hohe Form mit Deckel, der Henkel oben ein Schlangenkopf. 1835. (8323.)
H. M. 0·21.

222. Vase, mit einem Blumenbouquet, die Blumen an Drähten befestigt, die Vase bemalt mit einem Blumenkranz. 1835. (1824.)
H. des Ganzen M. 0·71.

223. Gemälde, Portrait des Erzherzogs Friedrich. Gemalt von Schwendt. 1835. (1811.)
H. M. 0·224, Br. M 0·191.

224. Schale, weiss, hohe Form, zwei Henkel mit Greifen; Deckel, auf welchem ein Greif liegt; viereckiger Fuss. 1835. (8319.)
H. ohne Deckel M. 0·15.

225. Kanne, weiss, hohe Form mit Deckel, auf demselben eine Blume. 1836. (8324.)
H. M. 0·237.

226. Gemälde, ein grosses Blumenbouquet in Krystallvase auf einem Tisch mit rother Decke. Gemalt von Jos. Nigg. 1836. (8196.)
H. M. 0·58, Br. M. 0·421.

227. Gemälde, die Opferschau aus dem Cyklus des Decius Mus von Rubens in der Liechtenstein-Galerie. Copie von A. Schwendt. 1837. (20234.)
Br. M. 0·283, H. M. 0·217.

228. Gemälde, Bauernscene in einem Wirthshause, Copie nach Teniers von Claudius Herr. 1837. (1813.)
L. M 0·414, H. M. 0·317.

229. Gemälde, mit dem Portrait des Grafen Mittrowsky, mit vergoldetem Rande. Gemalt von Claudius Herr. 1838. (1613.)
H. M. 0·20, Br. M. 0·155.

230. Gemälde, grosses Blumenbouquet in einer Vase auf einem Marmortische, auf welchem blaue Trauben und andere Früchte liegen. Gemalt von Jos. Nigg. 1838. (8197.)
H. M. 0·658, Br. M. 0·528.

231. Gemälde, grosses Blumenbouquet in einer Schale auf einem Marmortisch, auf welchem noch Trauben und ein Granatapfel liegen. Gemalt von Jos. Nigg. 1838. (8200.)
H. M. 0·66, Br. M. 0·515.

232. Gemälde, Blumenbouquet in einer Vase, Copie des Gemäldes Nr. 8200 von Eduard Pollack. Gleiche Grösse. 1839. (8199.)

233. Gemälde, Blumenbouquet in einer Vase, Copie nach dem

Gemälde Nr. 8197 von Eduard Pollack. Gleiche Grösse. 1839. (8198.)

234. Gemälde, grosses Blumenbouquet in einer Vase auf steinernem Tisch, auf welchem noch verschiedene Früchte liegen. Hintergrund eine Nische. Gemalt von Jos. Nigg. 1839. (8191.)
H. M. 0·66, Br. M. 0·50.

235. Gemälde, grosses Blumenbouquet in einer Vase auf Marmorpostament. Gemalt von Jos. Nigg. 1840. (8190.)
H. M. 0·66, M. 0·50.

236. Gemälde, junge Frauen tragen Blumen in Körben zu einem in der Ferne befindlichen Tempel. Copie nach Rubens von F. Wech. 1830 bis 1840. (8192.)
Br. M. 0·41, H. M. 0·356.

237. Gemälde, Blumenbouquet in brauner Vase auf einem steinernen Tisch, Hintergrund Landschaft. Gemalt von Jos. Nigg. 1830—1840. (20230.)
H. M. 0·27, Br. M. 0·21.

238. Gemälde, Blumenbouquet in einer Krystallvase; vorn ein Schmetterling, Hintergrund Landschaft. Gemalt von Jos. Nigg. 1830—1840. (20232.)
H. M. 0·237; Br. M. 0·199.

239. Gemälde, ein junges Mädchen, sitzend, den Kopf mit Blumen bekränzt; auf dem Schosse einen Korb mit Früchten. 1830—1840. (1816).
H. M. 0·397, Br. M. 0·276.

240. Gemälde, ein grosses Blumenbouquet in einer Schale auf einem steinernen Postament; Hintergrund Landschaft. Gemalt von Jos. Nigg. Um 1840. (8194.)
H. M. 0·552, Br. M. 0·41.

241. Kanne, weiss, hohe Form, mit gebogenem Deckel, der Henkel oben und unten in Blattwerk endigend. (8329.)
H. M. 0·296.

242. Gemälde, ein grosses Blumenbouquet in einer Vase mit Relief (Kindergruppe) auf einem Marmortische; grauer Hintergrund. Gemalt von Jos. Nigg. 1841. (8195.)
H. M. 0·553, M. 0·396.

243. Gefäss, weiss, Flaschenform. 1844. (8335.)
H. M. 0·247.

244. Gefäss, weiss, Flaschenform. 1845. (8334.)
H. M. 0·296.

245. Flacon, weiss, mit Porzellanstöpsel, hoher Fuss. 1845. (8304.)
H. mit Stöpsel M. 0·175.

246. Büste Goethe's in Biscuit, auf Porzellanpostament. 1848. (1769.)
H. M. 0·222.

247. Service, bestehend aus einem viereckigen Untersatzteller, blau mit einer Ansicht von

Wien, aus vier Dosen mit Deckeln, einer kleinen Kanne und einer Zuckerdose, blau, mit Ansichten aus dem Inneren von Wien. 1849. (8175 a.)

L. des Untersatztellers M. 0·44.

248. Dejeuner, bestehend aus einem Untersatzteller, zwei Tassen, einer Kaffee-, einer Thee-, einer Milchkanne und einer Zuckerdose, verziert mit goldenem und blauem Blumenornament und aufgelegten Blumen von feinstem Relief. Um 1850. (1650.)

L. des Untersatztellers M. 0·491.

249. Tasse (ohne Henkel), mit Unterschale, violetter Grund, Bordüre weiss mit grünem Weinlaub zwischen Goldstreifen. (7811.)

Tasse H. M. 0·056, Unterschale-Durchm. M. 0·17.

250. Kamin, zusammengesetzt aus Platten, die zum Theil mit Laub in Roth, zum Theil mit Laub in Weiss auf goldenem Grund verziert sind. Ausgeführt nach einem Entwurf von van der Nüll. 1840—1850. (10863.)

H. M. 1·36.

251. Büste von Biscuit, Kaiser Ferdinand in antiker Gewandung, Lebensgrösse, Postament von Porzellan. (10857.)

H. M. 0·66 (mit Postament).

252. Blumenschale, um die Aussenseite herum ein Relief von Spielenden und Streitenden in Biscuit. Modellirt von Grassi. 1851. (2670.)

Innerer Durchmesser M. 0·159, H. M. 0·093.

253. Schale, weiss, oval, mit zwei eckigen Henkeln und hohem Fuss. 1832. (6400.)

H. M. 0·09.

254. Tasse, mit Unterschale, verziert mit Goldornamenten, vorn auf der Tasse der kaiserliche Doppeladler. 1858. (6143.)

H. der Tasse M. 0·058, Durchm. der Schale M. 0·132.

255. Teller, Musterteller, verziert mit einem farbigen Randornamente, welches Rosen und Kornblumen einschliesst, ausserdem in Medaillons Stiefmütterchen. 1858. (6131.)

Durchm. M. 0·238.

256. Service von Biscuit, bestehend aus einem runden Untersatzteller, mit einem grösseren und sechs kleineren Töpfen, sämmtlich roth gefärbt, mit Goldverzierung. 1862. (1651.)

Durchmesser des Untersatztellers M. 0·288.

257. Teller, verziert auf dem Rande mit rothen und goldenen Ornamenten; ein gleicher Stern in der Mitte. 1862. (6207.)

Durchm. M. 0·243.

258. Teller, verziert auf dem Rande mit blauen und goldenen Ornamenten; in der Mitte ein gleicher Stern. 1862. (6208.)

Durchm. M. 0·243.

259. Vasen von Biscuit, zwei gleiche Stücke, weiss, langer Hals, um denselben, sowie um den Bauch des Gefässes ein Ornamentband in Blau, Roth und Gold. 1862 (1807, 1808.)
H. M. 0·139.

260. Figur von Biscuit, stehendes Mädchen, Blumen in ihrer ausgebreiteten Schürze haltend. 1862. (1618.)
H. M. 0·122.

261. Figur von Biscuit, stehender Knabe mit einem Kranz in den Händen. 1862. (1619.)
H. M. 0·125.

262. Teller, achtfach eingeknickter Rand, verziert mit Ornamenten in Gold, rothen Reifen mit grünen Festons. 1863. (2253.)
Durchm. M. 0·255.

263. Teller, der Rand verziert mit goldenen Ornamenten auf blauem Grunde; dazu ein Monogramm, Blau auf Gold (gezeichnet von Groner). 1863. (2255.)
Durchm. M. 0·24.

264. Präsentirteller, aufgebogener, ovaler Rand mit Goldornamenten in Relief auf rothem und grünlichem Grunde; in der Mitte ein Gemälde mit Jungfrauen, die Früchte und Blumen zu einem Tempel bringen. Gemalt von J. Wech nach Rubens. 1863. (3446.)
L. M. 0·352.

265. Theeservice, bestehend aus einer Theekanne, einer Milchkanne, einer Zuckerdose, einem Spülnapf und 6 Tassen; weiss mit goldenen antikisirenden Ornamenten. 1864. (2261.)

266. Teller, mit verziertem Rande, umgeben von goldenen Reifen mit schwarzen Punkten, dazwischen feine blaue Ornamente mit Roth und Gold; dazu das Wappen vom Erzherzogthum Oesterreich. (Gez. von Groner.) 1864. (2254.)
Durchm. M 0·24.

267. Teller, goldener Rand mit rothen Ornamenten, dazwischen ein Monogramm mit dem Buchstaben H. (Gezeichnet von Groner.) 1864. (2257.)
Durchm. M. 0·227.

268. Teller, geschweifter und zwölffach eingebogener Rand mit blauem Linienornament und goldenen Blättern. 1864. (2251.)
Durchm. M. 0·245.

269. Teller, geschweifter und zwölffach eingebogener Rand, verziert mit blauem, rothem und goldenem Linienornament. 1864. (2247.)
Durchm. M. 0·245.

270. Teller, rother Rand mit goldenen Ornamenten, dazwischen in einem Medaillon das erzherzogliche Wappen. 1864. (2256.)
Durchm. M. 0·227.

271. Tasse, mit Unterschale, rother Rand mit Goldornament, da-

zwischen ein Medaillon mit dem erzherzoglichen Wappen. 1864. (5915.)

H. der Tasse M. 0·08, Durchm. der Schale M. 0·152.

272. Teller, verziert, auf dem Rande mit feinen goldenen Ornamenten auf dunkelrothem Grunde, dazu ein Monogramm, Gold auf Weiss. (Nach altem Muster.) 1864. (2252.)

Durchm. M. 0·244.

273. Präsentirteller, mit aufstehendem Rande, blau grundirt mit farbigen und goldenen Ornamenten in Relief, in der Mitte ein Gemälde in Grau mit der Aurora, gemalt von J. Wech. 1864. (2260.)

Durchm. M. 0·264.

274. Dejeuner, bestehend aus Untersatzteller, 2 Tassen, Kaffee- und Milchkanne und Zuckerdose, grün grundirt, verziert mit Lilablumen; die Tassen im Innern vergoldet. 1864. (2263.)

L. des Untersatztellers M. 0·395.

275. Dejeuner, bestehend aus Untersatzteller, 2 Tassen, Kaffee- und Milchkanne und Zuckerdose, lila grundirt, verziert mit Lilien, die Tassen im Innern vergoldet. 1864. (2262.)

L. des Untersatztellers M. 0·394.

276. Teller, geschweifter und achtfach eingebogener Rand, mit rothem und blauem Linienornament und goldenen Blättern und Linien. 1865. (2249.)

Durchm. M 0·256.

277. Teller, geschweifter und achtfach eingebogener Rand, verziert mit goldenen Ornamenten, blauen und rothen Linien. 1865. (2250.)

Durchm. M. 0·255.

278. Teller, weisser Rand mit Goldreif, in der Mitte das Portrait des Erzherzogs Leopold im Carousselcostüm zu Pferde in Photographie. 1865. (2258.)

Durchm. M. 0·21.

279. Teller, Lilarand, in der Mitte das Porträt des Erzherzogs Leopold im Carousselcostüm zu Pferde in Photographie. 1865. (2259.)

Durchm. M. 0·212.

280. Teller, mit geschweiftem Rande, verziert mit einem Ornament in Gold und Violet, welches sich auf dem Rande viermal wiederholt. Um 1860. (2248.)

Durchm. M. 0·242.

281. Teller, mit geschweiftem Rande und Linienornamenten auf demselben in Blau, Roth und Gold. Um 1860. (2246.)

Durchm. M. 0·244.

282. Platte, mit einer colorirten Photographie, Rubens' Atelier. Um 1860. (2271.)

L. M. 0·074, H. M. 0·047.

283. Teller, mit Randornamenten und Mittelrosette in Grau, von

goldenen Linien eingefasst (6107.)
Durchm. M. 0·242.

284. Vase, mit Deckel, blauer Grund; die Henkel von Schlangen gebildet; vorn ein Medaillon mit einer eingebrannten Photographie von J. Leth; hinten Goldornament. (6894.)
H. mit Deckel M. 0·262.

285. Vase von Biscuit, mit langem Hals und zwei hohen senkrechten Henkeln, an deren Ansätzen sich Blattornament befindet. (1699.)
H. M. 0·42.

286. Tassen, mit Unterschalen, 6 Paar, mit weissem Grund und blassgrünen Streifen, desgleichen mit feinen Goldornamenten in Relief. (1612.)
H. der Tasse M. 0·057, Durchm. der Schale M. 0·148.

287. Täfelchen von Biscuit, mit einer antiken Scene von drei Figuren in Relief (Penelope und Telemach), gelb. (6369.)
L. M. 0·073, H. M. 0·055.

288. Medaillon, Diana mit einem Hunde, sitzend, Relief, Weiss auf Seladongrund (pâte sur pâte). (2264.)
Oval, L. M. 0·117.

289. Medaillon, mit der Figur eines fliegenden weiblichen Genius, gelb auf braunem Grunde. (6368.)
Rund, Durchm. M. 0·07.

290. Medaillon, ein Genius in einer Landschaft. Relief, weiss auf Seladongrund (pâte sur pâte). (2265.)
Oval, L. M. 0·08.

291. Gemälde, Copie der berühmten Camee im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet mit Augustus und Livia. (10854.)
L. M. 0·233, H. M. 0·201.

292. Vase, antike Form, mit zwei Schlangenhenkeln und mit Reliefornamenten, bestehend aus Weinreben und Kindern dazwischen. Ausgeglühte Masse. Modellirt von Grassi. (5914.)
H. M. 0·45.

293. Medaillons von Biscuit, 8 kleine Stück, viereckig mit weissen Rosetten auf blauem Grund, Relief. (6371.)
L. M. 0·017, H. M. 0·011.

294. Medaillons von Biscuit, 6 kleine Stück, 4 davon mit Amoretten, 2 mit anderen kleinen Scenen. Reliefs, Weiss auf Blau. (6370.)
H. u. Br. M. 0·017.

295. Medaillon von Biscuit, eine mythologische Figur, sitzend; Relief, weiss auf blau. (6364.)
Rund, Durchm. M. 0·025.

296. Medaillon von Biscuit, männlicher Kopf im Profil; Relief weiss auf blau. (6353.)
Rund, Durchm. M. 0·035.

297. Büste von Biscuit, Portrait Kessler's, Directors der Porzellanfabrik in Wien. (6378.)
H. M. 0·102.

298. Köpfe von Biscuit (Portrait des Geologen v. Haidinger), 5 Stück, eines kleiner als das andere, die Schwindungsverhältnisse des Porzellans im Brand verdeutlichend. (8386.)
H. des grössten Kopfes M. 0·127, des kleinsten M. 0·068.

299. Gruppe von Biscuit, Amor und Psyche auf Wolken emporschwebend; viereckiges Porzellanpostament mit Goldverzierung. (10855.)
H. M. 0·70.

300. Gruppe von Biscuit, das Urtheil des Paris, vier Figuren mit dem Hunde. Modellirt von Grassi. Dazu ein ovales Postament. (1770.)
H. M. 0·525.

301. Medaillon von Biscuit, mit der antiken Figur eines Flötenspielers; Relief, weiss auf blau. (6365.)
Oval, H. M. 0·07.

302. Medaillon von Biscuit, mit der Darstellung eines Opfers vor Venus und Amor, Relief, weiss. (2270.)
Rund, Durchm. M. 0·063.

303. Medaillon von Biscuit, mit dem Kopfe Schiller's im Profil; weiss. (6367.)
Oval, L. M. 0·095.

304. Medaillon von Biscuit, mit dem Kopfe Schiller's, bekränzt, im Profil, Relief, weiss. (6372.)
Oval, L. M. 0·098.

305. Suppenschale, mit Deckel und Teller, verziert mit feinen Ornamenten in Reliefgold auf weissem, lichtblauem und irisirendem rothen Grunde; Schale und Deckel je mit einer allegorisch - mythologischen Scene in einer Landschaft. (5917.)
Letztes Stück, welches in der Wiener Fabrik vor ihrer Aufhebung gearbeitet wurde.
H. der Schale M. 0·104, Durchm. der Schale M. 0·181.

306. Büste von Biscuit, Porträt eines Erzherzogs, mit Porzellanpostament. (10858.)
H. M. 0·553.

307. Büste von Biscuit, der Herzog von Reichstadt, mit Porzellanpostament. (10859.)
H. M. 0·50.

308. Büste von Biscuit, Portrait des Freiherrn Carl von Lederer, k. k. wirkl. geheimen Raths und Bankgouverneurs † 1860. 1832. (4256.)
H. ohne Postament M. 0·40.

309. Büste von Biscuit, Portrait des Bildhauers Canova. Gipspostament. (10861.)
H. M. 0·32 (ohne Postament).

310. Büste von Biscuit, Kaiser Joseph II. mit einem Lorbeerkranz in antiker Gewandung,

Lebensgrösse. Postament von Gips. (6313.)
H. M. 0·59.

311. Büste von Biscuit, ein ältlicher Herr in antiker Gewandung. Gipspostament. Modellirt von Elias Hütter 1833. (10860.)
H. M. 0·53.

312. Teller, bemalt in Braun mit einer mythologischen Scene, die Ränder mit Ornamenten in Gold. (6013.)
Durchm. M. 0·244.

313. Tasse, mit Unterschale und Deckel. hellgelb mit weissem in Gold decorirten Rande, auf der Vorderseite der Tasse eine Landschaft roth mit Figuren. 1821. (6221.)
H. der Tasse M. 0·064, Durchm. der Schale M. 0·133.

314. Tasse, mit Unterschale, die Tasse auf drei Löwenfüssen, reich vergoldet und mit einer Ansicht von Schönbrunn, auf der Unterseite französische Inschrift. 1811. (6448.)
H. der Tasse M. 0·085, Durchm. der Schale M. 0·16.

315. Tasse, mit Unterschale, mit Reliefpressung, die Tasse auf drei Füssen, vorne Kaiser Franz Josef I., auf den Seiten das österreichische Wappen. 1852. (6667.)
Durchmesser der Tasse M. 0·105, Durchm. der Unterschale M. 0·18.

316. Tasse, mit Unterschale und Deckel. Die Schale cylindrisch mit eckigem Henkel, schwefelgelber Grund, Bordüre weiss mit goldcontourirten, schwarzen Blättern; in der Mitte von einem Goldstreif mit Perlstäbchen eingerahmt, Ansicht der Porzellanfabrik zu Engelhardtzell; der Deckel mit Pinienzapfen als Knopf; im Spiegel der Unterschale die Inschrift: »Ansicht des unter dem Präsidium S. E. des k. k. Herrn Hof-Kammer-Präsidenten Grafen Karl von Zichy zu Stande gekommenen Porzelain-Hilfwerkes zu Engelhardtzell in Oberösterreich«. Wien 1800. (7810.)
Tasse H. M. 0·68, Unterschale-Durchmesser M. 0·146.

# NACHTRAG.

## Arbeiten aus dem 18. Jahrhundert.

111. Teller, der Rand korbartig verziert und bemalt mit Purpurblumen; in der Mitte blaues Ornament mit Gold und Purpurblumen. 1740—1750. (3452.)
Durchm. M. 0·25.







GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01011 9481

